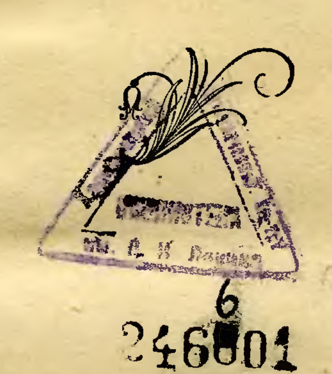
Школьная библиотека

Т. Л. ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК

Из воспоминаний о русском театре



Государственное Издательство
ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Министерства Просвещения
РСФСР
МОСКВА
1956



Общая редакция А. О. Богуславского

*

Подстрочные примечания А. Н. Сизова

*

Текст печатается по изданию: Т. Л. Щепкина-Куперник «Театр в моей жизни», Государственное издательство «Искусство», Москва—Ленинград, 1948.

*

Оформление П. Кузаняна

ТАТЬЯНА ЛЬВОВНА ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК

Татьяна Львовна Щепкина-Куперник родилась в 1874 году в Москве. Ее мать, Ольга Петровна Щепкина, была родной внучкой великого русского актера Михаила Семеновича Щепкина. Отец, Лев Абрамович Куперник, известный киевский адвокат, был страстным театралом и дружил со многими крупными актерами, певцами, музыкантами. Большую роль в духовном развитии Т. Л. Щепкиной-Куперник сыграли ее тетка, Александра Петровна Щепкина, актриса Малого театра, близкий друг М. Н. Ермоловой, и муж Александры Петровны, один из выдающихся режиссеров Малого театра, Сергей Антипович Черневский. Девочка росла в актерской среде, в самой гуще театральных событий и интересов. «Детские игры в щепкинской семье, — вспоминала впоследствии Т. Л. Щепкина-Куперник, — были «игрой в театр». Они же дали ей и «первый толчок к литературным писаниям».

Самым ярким впечатлением детских лет Т. Л. Щепкиной-Куперник были спектакли Малого театра: «Я увидала Ермолову, — щепкинская кровь заговорила во мне, и театр занял отныне все мои мысли и мечты».

После окончания киевской гимназии Т. Л. Щепкина-Куперник вернулась в Москву и здесь поступила на сцену драматического театра Ф. А. Корша. Ей было в это время 18 лет.

«В понедельник 21 сентября (1892 года) на сцене театра г. Корша, — сообщала газета «Русские ведомости», — в одноактной пьесе г. Корнеева «Откликнулось сердечко», в роли веселенькой резвушки Нины, с большим успехом дебютировала г-жа Щепкина, правнучка знаменитого артиста. Полная неподдельной веселости и оживления, игра молоденькой дебютантки произвела весьма благоприятное впечатление и вызвала шумное одобрение публики».

Несмотря на такое удачное начало, Т. Л. Щепкина-Куперник пробыла на сцене только один сезон.

Случилось так, что через месяц после первого актерского выступления у Корша, 20 октября 1892 года, она дебютировала в Малом театре в качестве драматурга. Была поставлена ее первая пьеса — «Летняя картинка», в которой играли А. П. Щепкина и Ф. П. Горев. Эта одноактная сценка, от которой веяло свежестью и простотой, очень понравилась зрителям. Автора дружно вызывали, но его в театре не оказалось: он играл в это время гимназиста в каком-то водевиле у Корша. На следующий день успех молодого драматурга был единодушно отмечен московскими газетами.

Эта первая литературная удача воодушевила Т. Л. Щепкину-Куперник гораздо больше, чем аплодисменты, которыми награждали ее игру на сцене. С этого-то времени она и решает целиком посвятить себя литературному творчеству.

Так началась писательская биография Т. Л. Щепкиной-Куперник, продолжавшаяся 60 лет.

С первых же шагов на литературном поприще Т. Л. Щепкина-Куперник проявляет большую творческую активность, пробуя свои силы в самых различных областях. В театре ставятся одна за другой ее изящные драматические

миниатюры — «Ирэн», «Вечность в мгновении», «Месть амура», «В детской», «Нарцисс и Эхо» и др. В газетах и журналах печатается множество очерков и рассказов Т. Л. Щепкиной-Куперник. Одновременно она выступает и в качестве поэта — автора лирических стихотворений и небольших стихотворных повестей. Поэтическое и драматургическое дарование позволяет ей взяться за трудное дело стихотворных театральных переводов.

Эти первые годы литературной деятельности Т. Л. Щепкиной-Куперник были согреты дружбой молодой писательницы с А. П. Чеховым, который с большим вниманием следил за развитием ее таланта, помогал своими советами, заботливо поддерживал ее.

К концу 90-х годов имя Т. Л. Щепкиной-Куперник становится известным и в литературе и в театре. Она является уже автором сборника рассказов «Странички жизни», книги стихов «Из женских писем», переводов пьес французского драматурга Эдмонда Ростана. Из них особенный успех выпадает на долю «Сирано де Бержерака», ставшего в блестящем переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник одной из любимых пьес русского зрителя.

Необыкновенно тепло о переводе «Сирано де Бержерака» отозвался при встрече с Т. Л. Щепкиной-Куперник А. М. Горький.

Широкий размах и большое многообразие приобретает деятельность Т. Л. Щепкиной-Куперник в 1900—1910 годах.

Популярностью у читателей пользовались ее рассказы, объединенные в сборники: «Ничтожные мира сего», «Незаметные люди», «Труждающиеся и обремененные», «На солнце и в тени», «Около кулис» и др. В этих рассказах отчетливо проявились демократические взгляды писательницы, верной лучшим заветам русской классической литературы. В них звучала унаследованная ею от великого прадеда «щепкиинская» тема сочувствия маленькому человеку, придав-

ленному тяжким гнетом нужды, эксплуатации, бесправия, тема борьбы с социальной несправедливостью.

Один из сборников рассказов Т. Л. Щепкиной-Куперник вызвал гнев царской цензуры и по ее приказу был уничтожен. Название этой книги — «Это было вчера». Она вышла в 1907 году — в самый разгар реакции, последовавшей за поражением первой русской революции. В ней было дано правдивое изображение подпольного быта революционеров, ужасов полицейского террора, жестокой расправы самодержавия над борцами за свободу народа.

Заметное место в театральном репертуаре тех лет занимали пьесы Т. Л. Щепкиной-Куперник. От маленьких сценок, которые она писала в годы юности, писательница перешла к большим, многоактным произведениям. Три из этих пьес — «Одна из них», «Барышня с фиалками», «Флавия Тессини» — были посвящены жизни актеров, изображали драмы, происходящие за кулисами театра. В центре их стояли женские образы — юных девушек, рвущихся всей душой к искусству, встречающих на этом пути горькие разочарования, тяжелые личные и творческие испытания. Пьеса «Счастливая женщина» повествовала о драме матери, сын которой, студент-революционер, погибает в ссылке. Благодаря прекрасному знанию театра Т. Л. Щепкина-Куперник умела придать своим пьесам большую сценичность. Роли, написанные в них, давали благодарный материал для исполнителей.

В пьесах Т. Л. Щепкиной-Куперник с успехом играли такие выдающиеся актеры, как Е. Н. Рощина-Инсарова, В. А. Мичурина-Самойлова, В. Н. Давыдов, Ю. М. Юрьев и др.

Поэтическое творчество Т. Л. Щепкиной-Куперник этих лет собрано в книгах стихов — «Мои стихи», «Облака» и др.

В своем преобладающем большинстве это задушевная лирика, отражающая тонкие переживания женской души, впечатления от природы, от произведений искусства.

Есть, однако, среди стихотворений Т. Л. Щепкиной-Куперник и отзвуки на политические и социальные темы современности, стихотворения, проникнутые горячим гражданским пафосом.

Свидетельница «Кровавого воскресенья», поэтесса откликнулась на народную трагедию песней «От павших твердынь Порт-Артура». Правнучка крепостного актера гневно бичевала в ней царизм. «Из глубины души у меня написалось стихотворение, — вспоминала позже, уже в наши дни, Т. Л. Щепкина-Куперник. — Оно оказалось одной из наиболее популярных моих вещей. Оно было напечатано за границей, в нелегальном журнале, и в списках (по рукам) обошло весь Петербург и Москву, а потом из него сделали песню, и эта песня распевалась всюду: на фабриках, заводах, на массовках и студенческих сходках. Между прочим, в начале февральской революции к нам на квартиру пришла группа солдат обыскивать, нет ли оружия. Мы отвечали, что оружия у нас нет, а потом я спросила у старшо́го, знает ли он песню «От павших твердынь Порт-Артура». Он с суровым недоумением взглянул на меня и сказал: «Понятное дело — знаю». Тогда я назвала себя и сказала, что я — автор этой песни. Суровые глаза вдруг смягчились, он махнул рукой, сказал: «Айда, братцы!», пожал мне руку, и они ушли без обыска».

В 1914 году, в самом начале империалистической войны, Т. Л. Щепкина-Куперник написала «Песню брюссельских кружевниц». В ней она заклеймила варварство кайзеровских полчищ, обрушившихся на нейтральную Бельгию и заливших кровью ее старинные города, прославленные памятники искусства. Это стихотворение много раз публично исполнялось М. Н. Ермоловой с концертной эстрады.

Великая Октябрьская революция застала Т. Л. Щепкину-Куперник сложившимся, зрелым мастером.

С первых лет советской эпохи писательница отдает свой литературный талант, знания, опыт делу, которое она считает

теперь самым важным, самым необходимым, — культурному и эстетическому воспитанию нового поколения.

Стремлением ознакомить молодого читателя и зрителя, вышедшего из самых недр народной массы, с сокровищами мировой литературы проникнута переводческая деятельность Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Труд ее по переводу на русский язык выдающихся произведений западноевропейской драматургии был поистине огромен. Она переводила с шести языков.

Среди авторов, пьесы которых получили благодаря ей новую жизнь, второе рождение на русской сцене, были Шекспир и Гюго, Лопе де Вега и Мольер, Кальдерон и Гольдони, Тирсо ди Молина и Флетчер.

Общее число пьес, переведенных Т. Л. Щепкиной-Куперник, — 59; большинство этих пьес переведено в советское время.

По удивительному чувству стиля, музыкальности и гибкости стиха, красоте образов драматургические переводы Т. Л. Щепкиной-Куперник достойны стать рядом с подлинниками.

Высокие литературные и сценические качества этих переводов обеспечили им прочный успех в советских театрах и заслужили их автору славу одного из лучших мастеров советского театрального стихотворного перевода.

К молодому поколению обращена и другая важнейшая область творческой работы Т. Л. Щепкиной-Куперник советских лет — литературно-театральные воспоминания.

Человек, проживший всю свою жизнь в тесном общении со многими замечательными артистами и писателями, непосредственная свидетельница многих выдающихся событий истории русского театра конца XIX — начала XX века, Т. Л. Щепкина-Куперник считала долгом поделиться богатствами своей памяти с новым, советским читателем.

Так родились три мемуарные книги Т. Л. Щепкиной-

Куперник — «Дни моей жизни», «О М. Н. Ермоловой», «Театр в моей жизни» — и множество очерков и статей, напечатанных в газетах и журналах.

Самой сильной стороной таланта Щепкиной-Куперник — мемуаристки было искусство портрета. С особенной любовью она воспроизвела образы трех великих художников, наиболее близких ее сердцу: М. С. Щепкина, А. П. Чехова, М. Н. Ермоловой.

Превосходны в своей красочности и психологической выразительности портретные зарисовки корифеев Малого театра — Медведевой, Южина, Горева, Остужева, Лешковской, зачинателей и выдающихся мастеров Художественного театра — Станиславского, Качалова, Книппер-Чеховой, Лилиной.

Увлекательность повествовательной манеры, задушевность тона, мягкий юмор придают воспоминаниям Т. Л. Щепкиной-Куперник большое обаяние.

Ее книги о прошлом русского театра — не только ценная своей достоверностью и богатством фактов летопись, но и живой, взволнованный рассказ современника, согретый теплом человеческого чувства.

Неутомимым трудом были заполнены и последние годы жизни Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Несмотря на преклонный возраст и ослабевшее здоровье, она продолжала работать над своими воспоминаниями, по-прежнему много переводила для театра, часто выступала в печати и по радио.

В архиве Щепкиной-Куперник сохранилась черновая рукопись пьесы «Цветение жизни», написанной ею незадолго до смерти. Эта пьеса посвящена героическому комсомолу — Николаю Островскому и его боевым друзьям.

Мысли и чувства писательницы неизменно были обращены к тем, кто олицетворял в ее глазах прекрасное будущее родины.

Т. Л. Щепкина-Куперник умерла в 1952 году, не успев осуществить новые творческие замыслы, закончить многие начатые работы.

Народ и правительство высоко оценили заслуги Т. Л. Щепкиной-Куперник. Ей было присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств; она была награждена орденами Трудового Красного Знамени и «Знак Почета».

А. Сизов

М. С. ЩЕПКИН

С первых дней моего детства, с той минуты, когда я впервые осознала свое «я», не помню такого времени, когда моя жизнь не была бы озарена магией театра. Может быть, это объясняется тем, что в семье моей матери — семье Щепкиных — все были близки театру. В нашем роду сохранялся культ Щепкина — мы все гордились и гордимся нашим великим предком. И гордиться есть чем. Щепкин[1], начавший свое ученье «у дьячка за полтину денег и горшок каши», был одним из первых русских актеров, заставивших русское общество изменить свой взгляд на актера как на «комедианта», созданного на потеху праздной толпы, и начать уважать актеров как носителей высокой культуры. Он сумел по-настоящему привлечь к себе русскую интеллигенцию и слиться с ней. Он был не только великим артистом, но и воплотителем лучших начал человеческого духа. Этот бывший раб страстно любил свободу; его «свободомыслие» пугало театральное начальство, и кружок его друзей внушал «подозрение в благонадежности». Щепкин был великим новатором, коренным образом изменившим сцену. Он заменил ложный пафос и искусственную читку, царившие до него на сцене, подлинным реализмом, живой народной речью, ввел, по выражению Ф. Кони (известного критика и издателя театраль-

[1] Михаил Семенович Щепкин (1788—1863) — великий русский актер, основоположник сценического реализма. Родился крепостным и был выкуплен на волю лишь в 1821 году. Сценическую деятельность начал в 1805 году в Курске. В Москве дебютировал в 1822 году, принят в Малый театр в 1823 году. Первый исполнитель ролей Фамусова («Горе от ума», 1831), городничего («Ревизор», 1836), барона («Скупой рыцарь», 1853), Сальери («Моцарт и Сальери», 1854), Кузовкина («Нахлебник», 1862). Щепкин был связан дружбой с Н. В. Гоголем, А. С. Пушкиным, Т. Г. Шевченко, В. Г. Белинским, А. И. Герценом. Творческие принципы Щепкина легли в основу всего дальнейшего пути Малого театра, который по праву называют «Домом Щепкина».

ного журнала «Пантеон»), «вместо пластического проявления — духовное проявление». Сам выйдя из недр народа, в совершенстве знавший его язык и психологию, Щепкин был первым истинно *народным* артистом, искусство которого доходило до всех зрителей без исключения. По признанию покойного К. С. Станиславского [1], заветы Щепкина легли в основание всей его системы. Эти заветы, переходившие от учеников великого актера к их ученикам, преемственно хранились на сцене Малого театра, и до сих пор щепкинская традиция живет на сцене в лучших ее представителях. Вся театральная Россия гордится этим именем. В 1938 году было отмечено по всему Союзу семидесятипятилетие со дня его смерти, и о Щепкине говорили с такой взволнованностью и теплотой, как будто только недавно пережили его потерю.

Хотя моего прадеда давно не было на свете, когда я родилась, но с первых дней моего существования «дедушка», как называла его моя мать, был для меня чем-то родным и близким. Этому помогали рассказы матери и тетки, помогал и стоявший у нас его бюст работы Опекушина [2], до сих пор хранящийся у меня, прекрасно передающий, по словам близких, все обаяние его умного, тонкого и доброго лица.

В Москве, куда я приезжала часто подростком и куда совсем переехала, окончив гимназию в Киеве, я встречала еще многих, лично знавших Щепкина. Среди них были его любимая ученица Н. М. Медведева [3], артистка А. И. Шуберт [4], режиссер Малого театра С. А. Черневский [5].

Из родственников Щепкина были тогда еще живы двое его сверстников: брат Абрам Семенович, доживший до девяноста лет, и невестка, жена сына Николая Михайловича,

---

[1] См. примечание на стр. 127.

[2] Александр Михайлович Опекушин (1841—1923) — видный русский скульптор-реалист, автор памятников Пушкину в Москве и Ленинграде, Лермонтову в Пятигорске и др.

[3] Надежда Михайловна Медведева (1832—1899) — выдающаяся актриса Малого театра (с 1848 по 1899 год). Лучшие ролв создала в пьесах Островского (Гурмыжская, Мурзавецкая) и Грибоедова (Хлёстова).

[4] Александра Ивановна Шуберт (1827—1909) — друг и ученица М. С. Щепкина, автор мемуаров о Щепкине. Актриса провинциальной сцены с 1847 года; с 1859 года — в Малом театре.

[5] Сергей Антипович Черневский (1839—1901) — главный режиссер Малого театра, где он работал еще вместе с М. С. Щепкиным с 1852 года. С. А. Черневский — один из первых русских «творческих» режиссеров — педагогов и постановщиков.

Александра Владимировна. Они жили в доме одного из ее сыновей. Я помню, как сейчас, небольшой деревянный особнячок, по-московски уютный, с антресолями, лесенками и чуланчиками, в котором жила большая, дружная семья. Абрам Семенович был небольшого роста, совсем белый старичок, с необычайно добрыми глазами. Он был старый холостяк, кандидат Московского университета. Своей семьи у него не было — ее заменила ему семья брата: сперва племянники, потом их дети и, наконец, их внуки, которых он дождался; все любили его, привыкли на него смотреть как на неисчерпаемый источник интересных сказок, самодельных игрушек, поездок «верхом» на его плечах... В его спартански простой комнатке стоял шкаф с книгами в самодельных переплетах, сплошь исписанными его мелким почерком, и, когда дети спрашивали его, что такое в этих книгах, он серьезно отвечал им, что он «сочиняет новый язык», и это производило на них сильное впечатление. Почему-то из его рассказов запомнился мне один, как он в молодости постоянно видел во сне, что он делает какие-то великие открытия, долженствующие спасти человечество — ни более ни менее. Но наутро он никогда не мог вспомнить, в чем было дело. Наконец он решил положить с собой рядом бумагу и карандаш, с тем чтобы, если проснется ночью, сейчас же записать свою мысль. Действительно, это удалось ему: ночью ему приснилось что-то необыкновенно значительное, он записал это лихорадочно — и тут же заснул крепчайшим сном молодости. Проснувшись утром, он с волнением увидел, что на бумаге что-то записано, — само изречение, конечно, испарилось из его памяти. Он радостно схватил листок — и прочитал: «Воздух сух, как гвоздь...»

Надо ли говорить, что с тех пор он больше своих снов не записывал? Я живо представила себе его разочарование — может быть, потому, что мне тоже постоянно снились какие-то удивительные сны, которых я не могла запомнить проснувшись, и его рассказ вызвал во мне полное сочувствие. Ничего великого ему совершить не удалось, но жизнь свою он прожил мирно и благополучно; самой верной нянькой для внучат был их любимый «Абатя», как они его звали. Он ходил в мягком тулупчике и валенках, которых не снимал и в комнатах, вроде деда Мороза, и таким и остался в памяти.

Александру Владимировну я помню худенькой, достойной старушкой, с тонкими чертами лица и маленькими рука-

ми, в неизменной черной кружевной наколке. Помню старомодный грациозный жест, с каким она держала в руках старинную хрупкую чашечку, чем-то напоминавшую ее самое. В доме сына у нее был свой флигель и девица-компаньонка. Все относились к ней с величайшим почтением, и каждое ее слово ценилось. Она была из культурнейшей семьи Станкевичей. Брат ее, Николай Владимирович [1], остался в истории русской литературы как глава знаменитого в свое время философско-литературного «кружка Станкевича». Он окончил словесный факультет Московского университета и сам писал главным образом стихи, но, как пишет С. Венгеров [2], «в качестве писателя он не имел значения, однако наложил печать свою на целый период русской литературы». Он был человеком редкой нравственной красоты и обладал тонким критическим чутьем. Умер он молодым — двадцати семи лет, и имя его стало знаменем для молодого поколения 40-х годов, боровшегося с реакционными крепостническими взглядами. Среди участников этого кружка были Белинский, горячо любивший Станкевича, Аксаков [3], Грановский [4], посещали его Тургенев и Герцен. К этим людям 40-х годов принадлежала и Александра Владимировна, находившаяся под большим влиянием своего брата. Понятно, с каким благоговением я подростком смотрела на эту старушку, имевшую счастье близко знать людей, имена которых мне казались легендарными. Ее воспоминаниям я очень обязана тем, что могу себе живо представить быт и семейную жизнь Щепкина.

---

[1] Николай Владимирович Станкевич (1813—1840) — русский философ и поэт.

[2] Семен Афанасьевич Венгеров (1855—1920) — известный русский литературовед, критик и библиограф. Под его редакцией были изданы сочинения Пушкина, Белинского, Шекспира, словарь русских писателей и ученых и др.

[3] Сергей Тимофеевич Аксаков (1791—1859) — известный русский писатель, автор книг «Семейная хроника» (1852), «Детские годы Багрова-внука» (1858) и др. С. Т. Аксаков познакомился с М. С. Щепкиным в 1826 году и свыше тридцати лет был с ним связан дружескими отношениями. В 1855 году поздравлял его с 50-летним юбилеем от имени петербургских писателей.

[4] Тимофей Николаевич Грановский (1813—1855) — известный русский ученый и общественный деятель, профессор всеобщей истории Московского университета. Был любимцем студенчества за свои блестящие лекции, в которых обличал крепостничество и проповедовал гуманизм.

Всем интересующимся историей русского театра известно, как из маленького крепостного дворового мальчика выработался величайший артист русской сцены, именем которого и сейчас называется Малый театр — «Дом Щепкина», как во Франции театр Французской комедии называется «Домом Мольера». Поэтому на фактах его биографии я задерживаться не буду — остановлюсь только на самой трагической странице из жизни Щепкина, которая, в общем, в дальнейшем протекла мирно, в патриархальном укладе и серьезном труде. Эта страница является одной из самых трагических для истории русского театра. Это — время, когда Щепкину, тогда уже знаменитому артисту, не удавалось получить «вольную». Как трудно в наши дни, и особенно молодежи, понять и представить себе, что артист, имя которого гремело по всей России, который был гордостью Москвы, совестью театра, которому платили огромные по тем временам деньги за гастроли и которому шел уже четвертый десяток, мог быть *продан* со своей культурной и образованной семьей, как лошадь или собака! Что о нем могли торговаться, объясняя, что «он дает большой доход», и рассчитывали, во сколько можно оценить его семью — всех этих будущих профессоров, общественных деятелей и артистов! Когда публика, в виде *бенефисного подарка*, хотела выкупить его по подписке, то для того, чтобы удовлетворить аппетиты его «гуманных» владельцев, не хватило некоторой суммы. Тогда князь Репнин[1] «великодушно» внес недостающие деньги, но за это оставил за собой право на Щепкина.

Вот отрывок из письма Щепкина, относящегося к этому периоду:

«...в декабре Котляревский[2] известил меня, что все кончено, и *купчая крепость* прислана князю. Эта весть так меня озадачила, что я не скоро собрался с духом спросить, какая крепость? Ведь меня князь *выкупал*, а не *покупал*? Наконец

---

[1] Князь Репнин перекупил Щепкина у графини Волькенштейн, когда тому грозила участь быть проданным графу Каменскому — помещику-самодуру, описанному Лесковым в рассказе «Тупейный художник».

[2] Иван Петрович Котляревский (1769—1838) — классик украинской литературы, автор шуточной поэмы «Энеида» и пьес «Москаль-чаривник» и «Наталка Полтавка», впервые поставленных с участием Щепкина. Хлопотал об освобождении Щепкина от крепостной зависимости.

решился спросить и в ответ услышал вот что: «Это, — говорит, — сделано по необходимости. Опекун спрашивал разрешения для продажи, следовательно, и акт должен состояться в той же форме; к тому же, князь прибавил своих 3000 руб., которые ты и обязан заслужить». Только три года спустя Щепкин наконец получил возможность откупиться — и вздохнул свободно.

Когда Щепкин переселился в Москву и обосновался там, его скромный дом сразу стал приютом лучших людей того времени.

Я успела еще с матерью побывать в последнем доме, где жил Щепкин в Москве, — на 3-й Мещанской улице, где сейчас по широкой, залитой электричеством асфальтированной трассе мчатся бесчисленные автомобили и где тогда была окраина Москвы, с маленькими домишками, утопавшими в садах, где редко-редко извозчик проедет или пройдет разносчик, выкрикивавший: «Патока с имбирем, варил дядя Симеон, тетушка Арина кушала-хвалила...» Такой разносчик — старенький, замерзший — приходил в дом Щепкина, его усаживали на лежанку, поили чаем — у Щепкиных угощали всех, кто бы ни пришел в дом, — и детвора, слушая его песенки, лакомилась его сбитнем.

Просторный дом с мезонином, с большой террасой и садом, где шумели развесистые березы и цвела сирень и кусты малины, смородины и крыжовника, точно где-нибудь в деревне. Я бродила с матерью по саду, по дому и из ее рассказов ясно восстанавливала картину щепкинской жизни. Прямо из передней — небольшой зал, он же и столовая, где к обеду садилось не меньше двадцати человек одних «чад и домочадцев», затем — голубая гостиная с штофной мебелью, расставленной по-старинному: диван, перед ним стол, кругом кресла, а в простенках «горки» с подношениями от публики, серебряными чарами и проч. Затем диванная с ходом на террасу, а налево из передней — кабинет Щепкина, служивший ему и спальней, потом другие комнаты, с девичьей в конце коридора. И наверху — «детский верх» и «старушечий верх». Всем этим домом кротко и мудро правила Елена Дмитриевна, жена Михаила Семеновича, которую он звал «Алеша».

Во время турецкой войны в Анапе, в пылавшем дворце паши, солдаты нашли крошечную девочку и, сжалившись над ней, спасли ее. Их командир, генерал Чаликов, взял девочку

на воспитание, и у него, как Пердита из «Зимней сказки»[1], она счастливо прожила всю свою юность. Где-то в Курске она встретилась со Щепкиным, тогда еще крепостным актером. Она полюбила его и — свободная девушка — не побоялась связать с ним свою жизнь и до самой смерти была ему верным другом и помощницей. Когда она была уже взрослой девушкой, — говорит наша семейная хроника, — в Москву приезжали «две туркини», разыскивая девочку, пропавшую в Анапе. Возраст, приметы, родинки — все совпадало, но Елена Дмитриевна сказала, что ее родина — здесь, и отказалась покинуть Россию. Ее портрет кисти Тропинина[2] хранился в Русском музее в Ленинграде. Это была миловидная женщина, с нежным ртом и красивыми темными глазами, очень маленького роста. Происхождение в ней сказывалось разве в том, что она любила сидеть поджав ножки да была очень неравнодушна к сладостям; в остальном это была совершенно русская по духу и воспитанию женщина. Как и Щепкин, она отличалась большой добротой.

Щепкин умел любить людей — может быть, потому, что сам много перестрадал. Пережитые им годы рабства оставили в нем глубокий след, и он исключительно горячо откликался на пережитое горе.

Тогда еще не было театральных убежищ, домов для ветеранов сцены, и не одного «отыгравшего» Щепкин спасал от нищеты и одинокой старости.

Частенько приходил он к жене расстроенный и говорил ей:

«Встретил такого-то (или такую-то)... Совсем одинок бедняга, и жить негде... Не взять ли нам его к себе, Алеша?»

«Ну что ж, возьмем, — отвечала Елена Дмитриевна, всецело сочувствовавшая мужу, — потеснимся...» — и брали.

Дом всегда был как будто резиновый: место как-то находилось. Михаил Семенович начинал курить подешевле табак, детям давали меньше гостинцев — и новый член семьи оставался до смерти на иждивении Щепкина.

Стоит бегло перечислить хотя бы нескольких обитателей «старушечьего верха». Жила там прежде всего сестра его Лизавета Семеновна с мужем, бывшим режиссером Малого

---

[1] «Зимняя сказка» — пьеса В. Шекспира.

[2] Василий Андреевич Тропинин (1776—1857) — выдающийся русский художник.



театра, прозванным за свои длинные усы «дядей Усей». Жила сестра покойного трагика П. С. Мочалова[1], бывшая провинциальная трагическая актриса М. С. Мочалова-Франциева. Когда-то она была красавица, к старости сохранила величавость и важность своих героинь. Щепкин особенно любил ее, звал «Трагедия» или «Антигона»[2] и часто приветствовал какой-нибудь фразой из старинной трагедии: «Идем, дочь нежная преступного отца...» Она сейчас же протягивала староклассическим жестом руку и подхватывала реплику. Этой величественной женщины побаивалась детвора, но, узнав ее слабое место — трагическая королева до ужаса боялась мышей, — иногда врывалась к ней в комнату с криком «Мышь, мышь!», доводя бедную чуть не до обморока.

Жила наверху старушка — мать рано умершего актера и поэта Цыганова, автора песни «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан...», поющейся и по сей день. Затем беленькая, розовая старушка с серебряными волосами и голубыми глазками, которую прозвали «баба Беленька», какая-то отставная актриса. Потом знаменитый Пантелей Иванович, рассказ Щепкина о котором, как говорят, вдохновил Островского на создание Любима Торцова[3]. Пантелей Иванович — театральный парикмахер, которого Щепкин знал давно. Както раз, приехав в Харьков, Щепкин увидал около театра своего знакомца, обшарпанного, оборванного; полицейский солдат вел его на веревке, чтобы посадить в «Яму» — долговое отделение. Старик со слезами поведал Щепкину про свою беду. Щепкин отправился к своей Алеше, рассказал ей про встречу с Пантелеем Ивановичем. «Выкупим его, Алеша?» — «Ну что ж, выкупим!» — отвечала Елена Дмитриевна, как всегда в подобных случаях. И Панте-

---

[1] Павел Степанович Мочалов (1800—1848) — великий русский трагик. Дебютировал в Москве в Малом театре в 1817 году. Выступал в этом театре в ролях Чацкого, Гамлета, короля Лира, Фердинанда («Коварство и любовь»), Карла Моора («Разбойники») и других; создавал образы, проникнутые пламенной энергией, протестом против социального зла и насилия, высокими идеями гуманизма. Белинский посвятил Мочалову восторженные статьи.

[2] Антигона — дочь царя Эдипа, персонаж трагедии Софокла «Антигона» и трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах». Словами «Постой, дочь нежная преступного отца» начинается второй акт пьесы Озерова, широко известной в XIX веке.

[3] Любим Торцов — действующее лицо в пьесе «Бедность не порок» Островского.

лей Иванович поселился у них. В доме все его полюбили, особенно детвора. Человек он был тихий, парикмахер искусный — Щепкин всегда был доволен его работой. Но вот беда: Пантелей Иванович запивал. Как получит жалованье (Щепкин его устроил в театре), так и пьет, пока всего не спустит. Щепкину надоело с ним биться, и он сказал жене:

— Надо, Алеша, сыграть с ним комедию: постращаю его!

Он пришел к Пантелею Ивановичу и сказал ему: «Ну, Пантелей Иванович, я для вас все сделал, что мог, но вы так себя ведете, что нам жить с вами больше не приходится. Прощайте, Пантелей Иванович». Тот не ответил ни слова, взял свой «болван» для париков и ушел из дома. Вечером в театре он стоял уже со своим болваном в уборной Щепкина, но тот остался тверд: поручил другому парикмахеру причесать себя. Три месяца он выдерживал его. Тот перестал пить и только бродил как тень около уборной. Наконец Щепкин заявил жене, что пора с Пантелеем Ивановичем помириться: «Жалко мне старика». Приехав в театр, он ласково сказал Пантелею Ивановичу: «Причешите-ка мне, Пантелей Иванович, паричок!» «Как зальется, как зарыдает мой старик! — рассказывал Щепкин. — Взял парик, а руки так и дрожат... Тут мы с ним и помирились: переехал он снова ко мне на житье и уж больше никогда во всю жизнь свою не запивал, а такой безграничной преданности, какую он питал ко мне и ко всему моему семейству, я ни от кого не видал».

Когда Садовский[1] сыграл Любима Торцова, Щепкин, вспоминая своего Пантелея Ивановича, говорил, что Садовский, хотя превосходно выражает комическую сторону Любима Торцова, недостаточно оттеняет в своем Любиме то, что было в Пантелее Ивановиче, — ту искру человеческого достоинства, которая этому падшему человеку помогла подняться и выйти на правый путь.

Всех своих старушек Щепкин баловал, журил, мирил, звал «мои резвушки», играл с ними в безик и кабалу[2], и

---

[1] Пров Михайлович Садовский (1818—1872) — великий русский актер, родоначальник актерской «династии» Садовских. В Малом театре с 1839 по 1872 год. Расцвет его творчества связан с утверждением реалистических традиций Щепкина и драматургии Гоголя и Островского на сцене Малого театра.

[2] Безик и кабала — карточные игры.

никто из них не чувствовал, что они живут у него «на хлебах из милости».

Елене Дмитриевне трудно было бы справляться с такой огромной «семьей», если бы в доме не было «Тахамочки». Т. М. Аралова была дочерью домовладельца, у которого Щепкин поселился по приезде в Москву. Дела ее отца пришли в расстройство, дом и имущество продали за долги, и тогда Щепкин предложил ему, что он возьмет на воспитание его старшую дочку, подругу дочерей Щепкина, девочку лет двенадцати. Так она и осталась на всю жизнь в щепкинском доме. Это была тихая, молчаливая девушка, очень большого роста, с большими руками и ногами и с большим сердцем, в котором помещались все Щепкины. Все горести, радости, болезни Щепкины переживали на ее мощной груди, у ее любвеобильного сердца. Елене Дмитриевне она была незаменимой помощницей. Когда смертельно заболел старший сын Щепкина, Дмитрий, выдающийся молодой ученый, и врачи решили, хватаясь за соломинку, отправить его на остров Мадейра, родители, побоявшись отпустить сына одного, попросили Тахамочку сопровождать его. Так же спокойно, как она ответила бы на предложение повезти детей в Сокольники, она отвечала «хорошо» и отправилась с больным. Она самоотверженно ходила за ним, но поездка не помогла, и он умер на ее руках. Она вернулась в Россию. Одна, не владея языками, проехала через всю Европу да еще привезла с собой двух маленьких белых испанских пудельков «Чучо» и «Мучачу», «которых Митя любил». Они всю жизнь так и ходили за ней по пятам. Надо знать, что значило больше ста лет назад путешествовать (не было железных дорог, в пути встречались всевозможные опасности, приходилось переживать лишения и трудности), чтобы понять, какой дух был в этом некрасивом теле. Недаром все в доме ее любили и не представляли себе жизни без нее.

Кроме разных стариков и старушек, в доме Щепкина жило множество молодежи. Детский верх не пустовал никогда: кроме своих собственных детей, а потом внуков, Щепкин содержал сперва семью своего умершего товарища по сцене Барсова[1] в количестве семи человек, которые прожили

[1] П. Е. Барсов — друг и сослуживец М. С. Щепкина по Курскому, Харьковскому и Полтавскому театрам. Щепкин считал, что обязан ему своей театральной карьерой, начавшейся в Курске, в театре братьев Барсовых (в пьесе Мерсье «Зоя»).

у него в доме больше двадцати лет, потом детей декабриста Якушкина[1]; кроме них, беспрестанно появлялись новые лица, остававшиеся в семье Щепкина кто месяц, кто год.

Жил у него знаменитый впоследствии артист С. В. Шумский[2], постоянно гостили Г. Н. Федотова[3], Н. М. Медведева. Последним, кто попал к нему, был известный М. В. Лентовский[4], которого Щепкин вызвал к себе, получив от него письмо с просьбой помочь ему стать актером. Мальчику было шестнадцать лет; Михаил Семенович послал ему денег, затем поместил у себя, пригрел его и полюбил. Так как все углы в доме были заняты, то ему поставили кровать в кабинете Щепкина. Мальчика с горячей душой, но дикого, как волчонок, невзлюбили внучата Щепкина, приревновав его к деду, и часто изводили его. После какой-то детской истории, в которой вспыльчивый Лентовский столкнул с террасы издевавшегося над ним приятеля маленьких Щепкиных, дети думали, что Мише сильно достанется. Тут — по рассказу моей тетки А. П. Щепкиной — им впервые пришлось увидеть их добряка дедушку суровым. Он с грустью и строгостью стал говорить им, как они неправы, притесняя Мишу, который пользуется их гостеприимством, как ему должно быть тяжело у них и что они должны поставить себя на его место. «Как я помню его строгое и вместе печальное лицо, его в душу проникающий голос! — говорила Александра Петровна. — Слова деда были хороши и убедительны и сами по

---

[1] Иван Дмитриевич Якушкин (1793—1857) — член Северного общества. Был приговорен к смертной казни, замененной 20-летней каторгой.

[2] Сергей Васильевич Шумский (1821—1878) — выдающийся русский актер, ученик М. С. Щепкина. В Малый театр был принят в 1841 году. Лучшие роли — Хлестаков, Чацкий, Кречинский, Жадов («Доходное место»), Аркашка («Лес»).

[3] Гликерия Николаевна Федотова (1846—1925) — выдающаяся русская актриса, воспитанница и последовательница М. С. Щепкина; ей одной из первых было присвоено звание народной артистки Республики. В Малом театре с 1862 года. С равным успехом исполняла и трагические роли: Катерина («Гроза»), леди Макбет, королева Елизавета («Мария Стюарт»), и комедийные: Катарина («Укрощение строптивой»), Беатриче («Много шуму из ничего»). В 1905 году по болезни оставила сцену.

[4] Михаил Валентинович Лентовский (1843—1906) — известный актер, режиссер и антрепренер. С 1871 по 1881 год — актер Малого театра. Организовал первый в России театр оперетты (в саду «Эрмитаж»), известен постановками пантомим и феерий.

себе, но я уверена, что и талант сыграл тут немалую роль: так это было сказано, что до сих пор не забыть». Как ни был занят Щепкин, он находил время следить за всем, что делалось в его семье, и своим умным и добрым влиянием всех согревал и направлял. И свои и чужие обращались к нему за нравственной поддержкой и лаской, и недаром его приятель — украинский литератор Максимович[1] так определял его: «Это дивно-милый человек, который и на закате дней своих светит и согревает, как солнце утром».

Я, конечно, застала в живых только людей, которые могли мне рассказывать главным образом о последних годах жизни прадеда. Постараюсь нарисовать его портрет, каким мне его донесли рассказы и воспоминания близких ему людей.

Щепкин был очень небольшого роста, полный, круглый, но его полнота не мешала ему быть чрезвычайно легким, подвижным и эластичным. До глубокой старости он каждое утро и на ночь проделывал всяческие гимнастические упражнения, чтобы не потерять этой гибкости, и плясал, когда приходилось, в украинских пьесах, как заправский танцор. Голос у него был не сильный, но поставленный так, что самый тихий шепот его со сцены был слышен всему залу. Говорят, его полушепот потрясал больше всякого трагического крика. В пьесе «Матрос»[2], которую Щепкин любил играть, он изображал старого матроса, возвратившегося на родину, где его уже считали умершим. Михаил Семенович в традиционных тогда куплетах, которыми сопровождались мелодрамы и водевили, произносил:

Безумец... ты забыл, что время,
Как шквал, рвет жизни паруса... —

и эти его тихие слова заставляли плакать всех зрителей. У него был прекрасный слух и музыкальность, он даже сам играл с детства на гуслях и очень любил музыку. Лицо его сияло умом и приветливостью, умные глаза, серые с поволокой, до старости оставались живыми, проницательными и

---

[1] Михаил Александрович Максимович (1804—1873) — историк и собиратель народных песен.

[2] «Матрос» — комедия с пением французских драматургов Т. Соважа и Ж. Габриэля де Люрье. Поставлена в Малом театре в 1835 году.

блестящими, улыбка была пленительна. От него точно излучалась доброта. Эта доброта распространялась не только на его близких, — каждый обездоленный мог рассчитывать на его поддержку и помощь.

Семья, старики и старушки, сыновья и их товарищи, молодые актрисы, внуки и чужие ребятишки — все это жило у него в доме, работало и веселилось, и центром всего был небольшой, круглый человек — великий М. С. Щепкин.

В доме было шумно и весело. Старики не стесняли молодежь, молодежь любила стариков. Жизнь Щепкина шла размеренно и умеренно. Вставал он рано, летом чуть ли не в шесть часов утра, и с утра повторял свои роли — иногда до ста раз подряд, особенно в последние годы, когда боялся, чтобы память не изменила ему. Потом пил чай и ехал на репетицию. Дома, после раннего обеда, надевал свой темно-коричневый халат в полоску, из-под которого виднелся белый воротник, и в таком виде отдыхал. Если не ложился вздремнуть, то отдыхом его было хождение взад и вперед по комнатам. Он ходил, заложив свои короткие полные руки за спину, лениво и медленно, и время от времени вставлял свое словцо в разговоры домашних. Часто это были украинские фразы, вроде: «Ну, да прости мене, моя мила, що ты мене била!» или: «Ажно на тын взлезла, та усих перелаяла!» Иногда он вступал в какой-нибудь спор молодежи и был самым молодым и ярым, если дело шло о дорогих его сердцу предметах. Рассказы о чьем-либо несчастье вызывали у него слезы — он легко плакал, но слезы его никогда не были пустой чувствительностью: если Щепкин над кем-нибудь плакал, это значило, что он собирается утереть слезы того, над кем плачет.

Часа через два после обеда он уже снимал халат и ехал спозаранку в театр, где не только гримировался и одевался заблаговременно, но ходил еще и по уборным молодежи, наблюдая, чтобы у них все было в порядке. Иногда им от него и доставалось. С. В. Шумский рассказывал, как в какой-то роли он загримировался «под красавца» и Щепкин напал на него: «Мерзкое самолюбие! Смазливая рожа для тебя дороже дела, дороже истины? Ты как должен быть загримирован? Как? — В уродливом теле душевная красота, а ты что изображал?»

«Да помилуйте, Михаил Семеныч...»

«Я-то Михаил Семеныч, а вот ты Купидон Купидо-

ныч!» — кипятился Щепкин и только тогда простил Шумского, когда тот переменил грим.

Его ученики и ученицы не обижались на него, зная, что все его замечания ведут только к их пользе. Они его боготворили. Когда к нему приезжали его ученицы или молодые артистки, установлен был обычай, что всех их — даже кого видел впервые — он целовал. Когда его поддразнивали, он серьезно объяснял:

«Но я ведь и старух всех целую».

Дома у себя, в свободные вечера, он был радушным и оживленным хозяином. Умел слушать, но умел и рассказывать: рассказы его дышали юмором, жизнью и темпераментом. Многие писатели черпали из них сюжеты для своих произведений. Гоголь взял у него тип Петра Петровича Петуха, генерала Бетрищева, рассказ о городничем: «полюбите нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит»; Герцен — патетическую историю «Сорока-воровка», из жизни крепостной актрисы; Соллогуб[1] — «Тарантас».

Щепкин умел быть другом. В дружбе своей он не знал страха: он спокойно поехал посетить эмигранта-изгнанника Герцена в Лондон, что само по себе было тогда крамолой. Он отправился навестить опального Тургенева в его деревню. О его отношениях с ссыльным Шевченко я скажу ниже. Не было такого случая, чтобы друг получил от него камень вместо хлеба.

Несмотря на то что Щепкин умел отдавать много души и времени своим друзьям, работал он, как никто, и к ролям своим относился исключительно добросовестно. В пословицу вошла его фраза, легшая, по свидетельству Станиславского, в основу его учения: «Нет маленьких ролей — есть маленькие актеры».

Как величайший мастер, каждую свою роль он разрабатывал и углублял в течение всей своей жизни, к каждому спектаклю готовясь, как к новому, и волнуясь, как в первый раз.

Понятие о его добросовестности может дать случай, рассказанный мне покойным Черневским, бывшим при нем помощником режиссера. Репетировали как-то «Ревизора» для вступающего вновь в пьесу актера. Щепкин, тогда уже глу-

---

[1] Владимир Александрович Соллогуб (1814—1882) — писатель.

бокий старик, сидел в курилке и ждал своего выхода. У городничего есть в одном из актов пьесы несколько слов, которые он говорит за кулисами. Черневский, на обязанности которого лежало следить за выходами и за репликами, решил не беспокоить отдыхавшего Щепкина и прокричал за него его реплику. Старый артист, до которого долетели слова его роли, сказанные кем-то другим, взволновался. Он подозвал к себе Черневского и строго спросил его:

— Разве ты сегодня играешь городничего?

Смущенный юноша ответил:

— Помилуйте, Михаил Семенович, я не хотел беспокоить вас по пустякам.

— Запомни, — горячо сказал Щепкин: — во-первых, у Гоголя нет пустяков, во-вторых, я здесь именно затем, чтобы беспокоиться.

Когда Щепкин что-нибудь делал, для него не было «маленького дела», как не было маленьких ролей: он отдавался тому, что делал, всей душой и, к счастью, передал это свойство всем Щепкиным. Вот рассказ моего деда, слышанный мною от матери. Как-то Щепкин ждал в Москву Гоголя[1]. Как он любил своего земляка, автора и друга — лишнее говорить. Тогда еще не было железных дорог, точного времени приезда установить было нельзя, и Щепкин, ожидая дорогого гостя, волновался с утра. Ходил от окна к окну, прислушивался к каждому проезжавшему экипажу, места себе не находил. Домашние, чтобы отвлечь его, предложили ему сыграть в его любимую карточную игру безик. Он долго отнекивался, говоря, что ему не до карт, но в конце концов его уговорили, под предлогом, что какой-то из старушек страшно хочется играть. Он сел за карты — и сразу увлекся игрой. Прошло несколько времени — приехал Гоголь. Сын Михаила Семеновича поспешил сообщить радостную весть:

— Батюшка, Николай Васильевич приехал!

— А, приехал? — безучастно отозвался старик, всецело погруженный в карточные комбинации.

Гоголь вошел, подошел к хозяину. Тот, не глядя, протянул ему руку и объявил:

[1] Щепкин познакомился с Гоголем в 1832 году в доме С. Т. Аксакова. С тех пор их связала близкая дружба. Щепкин приложил много труда для появления на московской сцене «Ревизора». В «Развязке «Ревизора» Гоголь вывел Щепкина в лице «первого комического актера». «Женитьба» — подарок Гоголя к бенефису Щепкина. Их переписка охватывает целое десятилетие (1836—1847 годы).

— Козырный марьяж!

Гоголь смутился, не зная, чем он провинился перед Михаилом Семеновичем. Но тот кончил роббер[1], взглянул на Гоголя — и, точно впервые увидав его, кинулся к нему на шею и облил его слезами.

В доме у Щепкина постоянно музицировали. Часто бывал у него капельмейстер Иоганнес, и постоянным гостем был композитор-импровизатор Рудольф, на дочери которого женился дед мой Петр Михайлович.

Общество лучших людей Москвы бывало с радостью в скромном доме Щепкина. Писатели, художники, скульпторы, иностранные артисты, как, например, Рашель[2] или Ольридж[3]. Щепкин говорил всегда, что «учиться надо до конца жизни». Он так и поступал и не боялся признаваться, что кое-чему учится у молодой Рашели или у негра-трагика. Ольридж был очарован игрой Щепкина и подарил ему свой портрет с надписью: «Отцу русской сцены». Ольридж душился очень сильными духами, и ручка кресла, в котором он сидел у Щепкиных, пропахла этими духами. Мать моя в то время была девочкой лет одиннадцати. Ее взяли на «Отелло». Она не понимала слов, но понимала великолепную игру трагика и, зная содержание пьесы, обливалась слезами. Когда он приехал к Щепкиным и ему рассказали, как она реагировала на его игру, он попросил позвать ее. А. П. Щепкина рассказывала: дети все знали, что к дедушке приехал «черный человек», детские носы уткнулись в дверные щели, а глаза с любопытством рассматривали «черного человека». Они остались недовольны: он оказался недостаточно черен. У него лицо было светло-шоколадного цвета, а они ждали черного, как уголь. Но каково же было волнение, когда прибежала бонна и сказала, что дедушка зовет Оленьку в гостиную. Она пошла в большом смятении, а Саша, забыв огорчиться, что ее не позвали, — так она взволновалась за сест-

---

[1] Козырно́й марья́ж, ро́ббер — термины карточной игры.

[2] Элиза Рашель (1821—1858) — знаменитая французская трагическая актриса.

[3] Айра Ольридж (ок. 1807—1867) — знаменитый негритянский трагик, уроженец США. Выдающийся исполнитель ролей в пьесах Шекспира. Пьесы Шекспира были запрещены в США, и в 20-х годах Ольридж покинул родину. Наибольший успех он имел в России в роли Отелло.

ру, — припала к дверям и увидала, что маленькая фигурка сестры с испуганным лицом стоит перед гостем, а этот странный человек с ласковой улыбкой, обнажающей ослепительные зубы, почтительно, как у большой, целует у нее руку. Маленькая Дездемона была в экстазе и под страшным секретом объявила сестренке, что «влюблена в Ольриджа». После этого визита долго сохранялся ритуал: Оленька бегала вниз и целовала ручку кресла, в котором сидел Ольридж, а за ней проделывала это и ее шестилетняя сестренка.

Встречи Щепкина с Рашелью и в Париже и в Москве были значительны для обоих, о них сохранились рассказы, а у нас долго существовал портрет Рашели с трогательной надписью, подаренный ею Щепкину. Я его отдала в музей. Рашель была очарована великим стариком. Они, невзирая на то, что не понимали слов друг друга, говорили на одном, общем мировом языке, языке искусства, понятном, как музыка. Недаром Щепкин, едучи за границу, говорил: «Я их и без слов пойму».

Дом Щепкина всегда был переполнен, но старик не терпел невоздержанности и кутежей. Иногда позволял себе бокал шампанского по какому-нибудь торжественному случаю, но пьянство ненавидел и предостерегал от него молодежь. По вечерам он иногда ездил в Английский клуб — тот самый, о котором упоминает Грибоедов[1] и где для Щепкина сделали исключение: он единственный «неблагородного происхождения» был допущен в члены этого клуба да впоследствии Пров Садовский. Возвращаясь из клуба, где он играл в безик (спокойную игру, без азарта), Щепкин привозил ребятишкам шоколадные фигурки птиц, лошадей, собак, которые продавались в буфете клуба, или грушу, или яблоко, и, проснувшись утром, они находили у себя под подушкой гостинец.

Летом обычно обедали и пили чай в саду, на террасе. Кого только не бывало на этой гостеприимной террасе... Слышались там громоподобные раскаты хохота Кетчера[2], известного переводчика Шекспира, сопровождавшего каждый свой рассказ шекспировским монологом. Кетчер жил

---

[1] В комедии «Горе от ума».

[2] Николай Христофорович Кетчер (1809—1886) — врач и поэт, друг Белинского, Герцена, Огарева и Щепкина.

напротив, в маленьком домишке, подаренном ему в складчину друзьями, знавшими его страсть к садоводству. Слышались там сказки «деда-сказочника» Афанасьева, знаменитого собирателя русского фольклора. Или чтение Д. Мина[1], переводчика Данте и в то же время домашнего доктора Щепкиных, по поводу которого Шевченко говорил: «У Щепкина во всем поэзия, даже домашний доктор — поэт». Или украинские стихи Шевченко и вслед за ними такие горячие речи, что обеспокоенный будочник заглядывал через забор. А то любимец Москвы, «первый любовник и герой», Гамлет и Чацкий — Самарин[2], тогда в расцвете успеха и красоты, повязавшись по-итальянски красным фуляром и говоря на все голоса, устраивал «петрушку» за забором, при стечении даровой публики из соседней детворы.

Любимыми друзьями Щепкина были его земляки: сперва Гоголь, а потом Шевченко. Дружба его с Шевченко сто́ит того, чтобы отдельно рассказать о ней.

К началу 40-х годов Щепкин переживал тяжелое время в смысле творческом. Он уже успел отпраздновать пышный пир на празднике искусства, сыграв «Горе от ума» и «Ревизора». Как говорится, «отведав сладкого, не захочешь горького», а тот ужасающий репертуар, который держался тогда в драматическом театре, удручал его. С годами всё повышались и его требования к себе и его требования к искусству. А играть ему приходилось «дюсисовскую дрянь»[3], по его выражению, или «мерзость и мерзость».

Не лучше обстояло и со стихами. Щепкин любил стихи и читал их великолепно. В русской поэзии тогда уже был Пушкин, который озарил ее невиданным блеском, преобразил русское стихосложение, обогатил русский язык. Но вслед за ним появилось множество стихотворцев, принявших его

---

[1] Дмитрий Егорович Мин (1818—1885) — врач, профессор Московского университета. Известен как поэт и переводчик Данте, Шекспира, Байрона, Шиллера.

[2] Иван Васильевич Самарин (1817—1885) — выдающийся актер Малого театра (с 1837 года), ученик М. С. Щепкина. С 1862 года театральный педагог; учитель Г. Н. Федотовой и Н. А. Никулиной. В числе лучших его ролей: Чацкий и Фамусов («Горе от ума»), Телятев («Бешеные деньги»), Иван Грозный («Василиса Мелентьева»), Петруччио («Укрощение строптивой»).

[3] «Дюсисо́вская дрянь». — Жан Франсуа Дюсис (1733—1816) — французский «драмодел»; на русской сцене шла его переделка «Гамлета».

урок чисто механически. Большинство из них теперь забыты всеми, кроме литературоведов, а что уж говорить о разных Менцовых, Южных, Рочах и проч., но тогда они наводняли журналы своими туманными элегиями с «жертвенниками любви», «умирающими голубками» и «кипарисами у гробниц». И вдруг Щепкин, в доме которого следили за всеми литературными новинками, получил маленькую, скромную на вид книжку: «Кобзарь» Т. Шевченко на украинском языке. Свежесть чувства, простота, музыкальность напева живо напомнили Щепкину песни милой ему Украины. Вместе с тем он почувствовал, что Шевченко не подражает народным песням, — наоборот, его стихи должны стать народными песнями. Стихи сразу очаровали Щепкина, и он один из первых угадал в Шевченко будущего великого поэта. Он стал пропагандировать в литературных и профессорских кругах Москвы (в которых был всегда желанным гостем) стихи молодого поэта и читал их постоянно. Особенно хорошо, говорят, читал он «Думы мои, думы мои, лихо мени з вами» — одно из первых стихотворений Шевченко.

Когда Щепкин узнал, что Шевченко, подобно ему, из крепостного звания и только каких-нибудь два — три года назад его выкупили на волю, он всецело понял ту боль и тоску, что слышались в песнях поэта, и горячо захотел с ним познакомиться. В первый же приезд Шевченко в Москву земляки, с которыми Щепкин никогда не терял связи, привели поэта к Щепкину, и начало их знакомства было и началом дружбы. Это было в 1843 году. Шевченко сразу подпал под обаяние Щепкина. Щепкину было тогда пятьдесят пять лет, Шевченко — двадцать девять. Пылкий, неуравновешенный поэт поддался благотворному влиянию светлой природы Щепкина. Он быстро стал его звать «батьку» — и это не было пустым словом: Щепкин полюбил его, как сына. Они пользовались каждой возможностью встречи: ехал ли Шевченко через Москву на Украину, приезжал ли Щепкин на гастроли в Киев. У Шевченко скоро не стало секретов от своего «великого старого друга». Он рассказал ему всю свою жизнь...

К этому периоду их дружбы относится стихотворение Шевченко «Пустка», посвященное Щепкину:

Зачаруй меня, волшебник,
Друг мой седоусый!

В юности Шевченко учился живописи в петербургской Академии художеств. Попутно с любовью к живописи у Шевченко явилась потребность выражать свои мысли и чувства в стихах. Он уже с детства, в деревне, запрятавшись в бурьян, пел свои песни, обливая их слезами. Он долго не верил, что из него выйдет поэт, и друзья уговаривали его не бросать живописи. Но в 1840 году он решился издать «Кобзарь», а спустя год вышла его поэма «Гайдамаки», сразу выдвинувшая его в ряды лучших поэтов. Окончив академию, Шевченко уехал на родную Украину. Картина его угнетенной родины заставила поэта всецело дать волю своим революционным настроениям. Он быстро вырос как поэт-революционер в огромную силу. Это кончилось, как и надо было ожидать, пожизненной ссылкой рядовым в Оренбургский край, и — что было для поэта ужаснее ссылки — Николай I на приговоре написал своей рукой: «Под строжайший надзор с *запрещением писать* и *рисовать*».

Когда весть об этом достигла Москвы, Щепкин был как громом поражен. Он знал, что с долей крепостного могла сравниться только участь солдата.

Никакие хлопоты не помогли. Шевченко протомился в ссылке десять лет.

При каждой редкой оказии друзья помогали ему. Щепкин был одним из них. Дружба их не охладевала за эти десять лет.

Николай I умер. Александр II сперва не желал прощать Шевченко, «оскорблявшего его родителей», но потом ему пришлось уступить общественному мнению: Шевченко подпал под общую амнистию и получил дозволение выехать в Нижний. Одним из первых, о ком он справлялся в письме к Максимовичу, был Щепкин: «Жив ли мой старый друже, с душой молодой, как у ребенка?..» И, узнав, что жив, написал ему из Нижнего (от 12 ноября 1857 года):

«Друже мой давний, друже мой единый! Из далекой киргизской пустыни, из тяжкой неволи, приветствовал я тебя, голубь мой сизый, щирыми сердечными поклонами. Не знаю, доходили ли они до тебя, до твоего широкого великого сердца? Да что из того, если и доходили? Как бы то нам увидеться, как бы нам хоть часок один посмотреть друг на друга, хоть часок поговорить с тобой, друже мой единый? Я ожил бы, я напоил бы свое сердце твоими тихими речами, как животворной водой!»

Достойно внимания, что этот образ речи Щепкина — животворная вода — повторяется у него: первый раз он встречается тринадцать лет назад в его стихах «Пустка». В упомянутом письме он мечтает о том, как им повидаться, но прибавляет: «Я теперь в Нижнем на воле — на такой воле, как собака на привязи...» — и спрашивает, нет ли у Щепкина под Москвой какого-нибудь уголка, где им можно было бы встретиться. Щепкин немедленно отвечает ему и зовет его на дачу своего сына. Но, узнав, что Шевченко не разрешают ехать и под Москву, Щепкин решил поехать к нему в Нижний. Артисту было тогда 70 лет. Поездка в Нижний лошадьми — тогда еще не было железнодорожного пути из Москвы в Нижний — в мороз и вьюгу была подвигом. Но Щепкин не испугался этого. Он вообще не знал страха — ни физического, ни нравственного. И теперь, он, не думая ни о чем, собирался к своему другу.

Когда старик приехал, друзья бросились друг другу в объятия, и оба разрыдались так, что долго не могли вымолвить ни слова.

Щепкин прожил у Шевченко шесть дней. Эти дни остались в памяти поэта как великая радость. В письме к А. И. Толстой[1] он писал: «Какая свежая поэтическая натура. Великий артист и великий человек. И с гордостью говорю: самый нежный, самый искренний мой друг. Я бесконечно счастлив. Проводив Михаила Семеновича, я долго не мог прийти в себя от этого переполненного счастья...»

Шевченко записал в своем «Дневнике» после отъезда Щепкина: «В 12 часов ночи уехал Михаил Семенович. Шесть дней. Шесть дней полной радостно-торжественной жизни. И чем я заплачу тебе за это, мой старый, мой единый друже? За эти радостные, сладкие слезы?.. Любовью. Но я люблю тебя давно, да и кто, зная тебя, не любит?.. Чем же?..»

Зная пылкую натуру Шевченко, Щепкин боялся за своего друга и вскоре после своего отъезда писал ему: «Не вытерплю, скажу: ты, кажуть, дуже кутнув!.. никакая пощечина меня так не оскорбила. Не щадишь ты ни себя, ни друзей своих... Не набрасывай *этого* на свою натуру и характер: я этого не допускаю: человек только тем и отличается от жи-

---

[1] Анастасия Ивановна Толстая — жена известного художника и скульптора-медальера Федора Толстого, друга Щепкина.

вотных, что у него есть воля». Шевченко обыкновенно очень нетерпимо относился к таким упрекам, вспоминая слова Сальери о Моцарте как о «гуляке праздном»... Но к упреку старика он отнесся иначе. Он оправдывается, что слухи неверны, и прибавляет: «А тебе — великое-превеликое спасибо за щирую любовь твою, мой голубь сизый, мой друг единый. Я аж заплакал на старости лет, как прочитал письмо твое, полное самой чистой, неподкупной любви...»

Шевченко наконец вырвался из Нижнего благодаря хлопотам президента Академии художеств. Поздно вечером приехал он в Москву, взял в гостинице рублевый номер, но уже в семь часов утра отправился отыскивать своего друга к «Старому Пимену»[1], где тот тогда жил. Шевченко приехал совсем больным, и пришлось ему по крайней мере на неделю засесть дома. «Заточение и пост», которыми он был очень недоволен, скрашивались дружескими беседами. Лечил его домашний доктор Щепкиных Д. Мин, а Щепкин ухаживал за ним, как за ребенком, приглашал для него певицу, чтобы та пела его любимые украинские песни. В эти дни невольного заточения Шевченко рисовал портрет Щепкина. Постепенно больной стал поправляться и начал выходить из дома. Тут Щепкин вызвался показать ему Москву. В то время «великим постом» спектаклей в театрах не было, и он был свободен. С утра они выходили из дома. Две характерные фигуры: маленький, круглый, светло улыбающийся Щепкин, которого почти все прохожие узнавали и приветствовали (даже извозчики, величавшие его по имени-отчеству) кто поклоном, кто улыбкой, и суровый с густыми бровями Шевченко в смушковой шапке и смазных сапогах. Невзирая на воду и грязь, они обходили пол-Москвы. Шевченко любовался Кремлем, но порицал за неудачную архитектуру храм Спасителя, который, по его словам, «точно толстая купчиха в золотом повойнике остановился среди Москвы белокаменной». По пути заходили к друзьям и знакомым. Всюду радостно принимали их, не знали, чем угостить, чем одарить. Якушкин подарил Шевченко портреты Новикова[2] и декабри-

---

[1] «Старый Пимен» — название церкви в Старо-Пименовском переулке.

[2] Николай Иванович Новиков (1744—1818) — русский писатель и общественный деятель, издатель сатирических журналов, один из крупнейших просветителей XVIII века.

ста Волконского, семья Станкевичей — стихотворения Тютчева, Кетчер — все свои издания. У артиста Шумского их угощали сливянкой и вестфальской ветчиной, у Аксакова — украинскими песнями. Обедали у Николая Михайловича Щепкина, сына Михаила Семеновича, издателя и крупного общественного деятеля. Там Шевченко встретился с «молодыми литературными знаменитостями» того времени. Шевченко встретили, как родного. «И за всю эту великую радость я обязан моему великому другу Михаилу Семеновичу», — записывает он в свой дневник 24 марта 1858 года.

Так пролетало время в Москве. Это были одни из немногих вполне счастливых страниц жизни Шевченко.

В мае Щепкин приезжал в Петербург на гастроли. В течение этих дней он читал у Толстых по просьбе Шевченко «Скупого рыцаря». По словам Шевченко, читал он так, что «слушатели видели перед собой юношу пламенного, а не семидесятилетнего старца... Гениальный актер — и удивительный старик!»

Эти годы и для Щепкина были последними счастливыми годами.

На памятнике Щепкину простая надпись: «Артисту и человеку». О нем как об артисте написано много — его значение как основоположника реализма на сцене известно всем. Но, кроме того, он был большим человеком, близким всему театральному миру, родным по духу каждому искренне любящему искусство. Щепкин оставил нам живое слово, живой пример того, каким должен стремиться стать каждый артист.

Искусство и родной театр он ставил превыше всего на свете и дело свое истинно любил больше себя. Вот несколько красноречивых отрывков из его писем:

«Положение театра нашего до сих пор в виду имеется, а мало лучшего, хотя для меня, собственно, очень хорошо... но ты знаешь, что в отношении к театру я не эгоист.... Мне ужасно грустно, я нынешнюю ночь, как ребенок, проплакал, и со всем тем повторяю тебе, что мне лично очень хорошо».

«Жаль, очень жаль, что русский театр не может улучшиться от одних желаний, собственного старания и душевной любви, ибо, признаюсь, театр у меня берет преимущество над семейными делами, и при всем том видеть оный слабею-

щим день ото дня, клянусь, это для меня хуже холеры...» (письма к Сосницкому [1]).

«Душа требует деятельности, потому что репертуар нисколько не изменился, а все то же, мерзость и мерзость, и вот чем на старости я должен упитывать мою драматическую жажду... Нам дали все, т. е. артистам *русским* — деньги, права, пенсионы, и только не дали свободы действовать, и из артистов сделались мы поденщиками. Нет, хуже: поденщик свободен выбрать *себе работу*, а артист — играй, играй все, что повелит мудрое начальство...»

«У меня было в жизни два владыки: сцена и семейство. Первому я отдал все, отдал добросовестно, безукоризненно; искусство на меня, собственно, не будет жаловаться; я действовал неутомимо, по крайнему моему разумению, и я перед ним прав» (письма к Гоголю).

Это он писал в 1847 году. А вот письмо к сыну Николаю Михайловичу от 1848 года:

«Из артиста делают поденщика; репертуар преотвратительный — не над чем отдохнуть душой, а вследствие этого память тупеет, воображение стынет, звуков недостает... Все это вместе разрушает меня, уничтожает меня... Мне совестно самого себя, совестно выходить перед публику, а она, голубушка, так же милостива ко мне — не видит, что к ней на сцену выходит не артист уже, одаренный вдохновением, посвятивший всего себя своему искусству, но поденщик, неуклонно выполняющий и зарабатывающий свою задельную плату. Нет, ей все равно! Выходит туловище, которое носит название Щепкина, — и она в восторге. Грустно, страшно грустно! Знаешь ли, мне бы легче было, если бы меня иногда ошикали — даже это меня бы порадовало за будущий русский театр; я видел бы, что публика умнеет, что ей одной фамилии недостаточно, а нужно дело». Замечательные слова, показывающие, что он истинно *любил дело больше себя*.

Вот что отмечает его современник С. Т. Аксаков: «Жить для Щепкина — значило играть; играть — значило

---

[1] Иван Иванович Сосницкий (1794—1871) — известный актер Александринского театра (ныне театр имени А. С. Пушкина), ученик «первого русского актера» И. А. Дмитревского, один из любимых актеров А. С. Пушкина. В «Горе от ума» играл последовательно Чацкого, Загорецкого, Фамусова и Репетилова. Сохранилась большая переписка его со Щепкиным.

жить. Сцена сделалась для Щепкина даже целебным средством в болезнях духа и тела... искусство, оживляя его нервы, чудотворно врачевало его тело. Много раз и многие были тому свидетелями, что Щепкин выходил на сцену больной и сходил с нее совершенно здоровый...»

О характере его игры он пишет: «Роли Щепкина никогда не лежали без движения, не сдавались в архив, а совершенствовались постепенно и постоянно. Никогда Щепкин не жертвовал истиною игры для эффекта, для лишних рукоплесканий, никогда не выставлял своей роли напоказ, ко вреду играющих с ним актеров, ко вреду цельности и ладу всей пьесы: напротив, он сдерживал свой жар и силу его выражения, если другие лица не могли отвечать ему с той же силой; чтобы не задавить других лиц в пьесе, он давил себя и охотно жертвовал самолюбием, если характер играемого лица не искажался от таких пожертвований. Надобно признаться, что редко встречается в актерах такое самоотвержение».

Интересно сопоставить с этим высказыванием письмо самого Щепкина к Анненкову [1], в котором он рассказывает ему, как «недавно сам дал себе урок». Вот его содержание. В «Горе от ума» Самарин так удачно выражал все желчные слова на пошлость общества, что Щепкин, в лице Фамусова, одушевился и так усвоил себе мысли Фамусова, что каждое выражение Чацкого убеждало его в сумасшествии Чацкого, и Щепкин, предавшись этой мысли, нередко улыбался, глядя на Чацкого, и наконец едва удержался от смеха. Все это было так естественно, что публика, увлеченная, разразилась общим смехом, и Щепкин увидал, что сцена от этого пострадала. Он увидал, что это была ошибка: «Я должен с осторожностью предаваться чувству, а особливо в сцене, где Фамусов не на первом плане. Мы с дочерью составляли обстановку, а все дело было в Чацком». И Щепкин обвинял себя за несдержанность. Это писал человек шестидесяти пяти лет, первый артист московской сцены.

Щепкин принес на сцену живую жизнь, но вместе с этой «жизнью на сцене» он требовал от себя и от других тончайшего технического мастерства.

---

[1] Павел Васильевич Анненков (1813—1887) — литератор; первый биограф и комментатор произведений А. С. Пушкина. Переписывался со Щепкиным.

«Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть *общий* закон всех искусств... Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея. В этом-то и состоит все искусство, чтоб уловить эту черту и устоять на ней».

Сочетание высокого мастерства с настоящим чувством и переживанием, приведенными из безотчетного порыва в *гармонический* порядок, и составляло тайну великого искусства его и его учеников. Великая артистка Малого театра М. Н. Ермолова [1], продолжившая вслед за Щепкиным славу Малого театра, про которую сложилось мнение, что «она играет одним вдохновением», была в то же время величайшим мастером сцены, и, когда А. А. Бахрушин [2] сказал ей, имея в виду ее игру, что она «истинная дочь Мочалова», она сказала:

«Ну, какая же его дочь? Разве приемная, но только прошу не забывать притом, что я в то же время внучатная племянница Щепкина и долго жила в его доме».

Этот шутливый ответ ясно показывает, как высоко ценила она переданную ей ее наставницей и советчицей Медведевой щепкинскую традицию.

Высказывания Щепкина о его взглядах на искусство актера могут и сейчас быть заветами для любого актера:

«Помни, любезный друг, что сцена не любит мертвечины — ей подавай живого человека, и живого не только телом, а чтобы он жил головой и сердцем. Делая шаг на сцену, оставь за порогом все твои личные заботы и попечения: забудь, что ты был, и помни только, *что ты теперь*. Никогда не учи роли, не прочитав внимательно всей пьесы. В действительной жизни, если хотят хорошо узнать какого-нибудь человека, то расспрашивают на месте его жительства об его образе жизни и привычках, об его друзьях и знакомых, —

---

[1] См. примечание иа стр. 39.

[2] Алексей Александрович Бахрушин (1865—1929) — известный московский театрал и коллекционер. Основатель крупнейшего в мире московского Театрального музея, носящего ныне его имя.

так точно должно поступать и в нашем деле. Ты получил роль и, чтоб узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетворительный ответ. Читая роль, всеми силами старайся заставить себя думать и чувствовать так, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять, старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого — и у тебя сами родятся истинные звуки голоса, и верные жесты, а без этого, как ты ни фокусничай, каких пружин ни подводи, — все будет дело дрянь. Публики не надуешь: она сейчас увидит, что ты ее морочишь и совсем не чувствуешь того, что говоришь. Помни, что на сцене *нет совершенного молчания*, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят — ты слушаешь, *но не молчишь*. Нет: на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом. У тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самых слов, и сохрани тебя бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет, — тогда все пропало. Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя нужно будет сейчас же как ненужную дрянь выбросить за окно».

В 1859 году умерла его «Алеша», верная спутница Щепкина в течение сорока семи лет. Старик не оправился от этого удара, словно ее смерть унесла его силы. Он с трудом играл, с трудом писал, с трудом жил. В 1861 году умер Шевченко. Щепкин перенес и эту смерть, как все потери последних лет, с какой-то покорностью: он знал, что ему недолго жить. Он умер через два года — в 1863 году. Весной этого года он как-то вышел со своей старой подругой М. С. Мочаловой в сад, где у него была прибита на террасе специальная дощечка для корма птиц. Кроша им хлеб, он сказал ей:

— Милая моя трагедия, смотри, как славно распускаются деревья... А вот когда с них осыпется лист, меня уже не будет...

И, уезжая в гастрольную поездку в Ялту, которую предпринял для того, чтоб подработать дополнительно на свою огромную семью, больной, усталый, он сказал дочери Вере Михайловне, жившей при нем:

— Да, Верочка... будущей весны я уже не увижу. — И слезы проступили у него на глазах.

Предчувствия его не обманули. Он умер осенью в Ялте. Умирал одиноко, в гостинице, под звуки доносившейся до него бальной музыки. Я слышала мнение: «Как ужасно — умирал под звуки веселой музыки». Но мне хочется думать, что эта музыка навевала ему в последние часы только светлые мысли: мудрый старик любил радоваться чужой радости.

С Щепкиным был его слуга Александр. Он рассказывал потом, что Щепкин пролежал почти сутки в забытьи, но вдруг вскочил и поспешно стал говорить: «Одеваться, скорее одеваться!» — «Куда вы, Михаил Семенович, лягте, что вы!» — стал его удерживать Александр. «Как — куда? — воскликнул Щепкин. — К Гоголю!» — «К какому Гоголю?» — «Как — к какому? К Николаю Васильевичу». — «Что вы, господь с вами, успокойтесь, лягте: Николай Васильевич давно умер». — «Умер? — спросил Щепкин. — Умер! Вот что!» Опустил голову, отвернулся лицом к стене — и заснул навсегда.



М. Н. ЕРМОЛОВА

Взявшись писать о том, какую роль играл театр в моей жизни, я прежде всего должна была бы рассказать о М. Н. Ермоловой[1]. Я часто и много писала о Ермоловой, и все же мне кажется, что я сотой доли не сказала того, что надо, не дала ее духовного портрета хотя бы с той полнотой, с какой Серов[2] запечатлел ее внешний облик.

Впервые я увидала Ермолову, когда была еще ребенком, в роли Офелии в «Гамлете» Шекспира. Шекспировский образ облекся для меня в плоть и кровь, до сих пор стоит передо мною прекрасная Офелия с цветами в волосах и руках, прерывающимся голосом напевающая свои безумные песни.

---

[1] Мария Николаевна Ермолова (1853—1928) — великая русская актриса, первой получившая звание народной артистки Республики (в 1920 году). Родилась в семье потомственных театральных работников, происходивших из крепостных. Дед, Алексей Семенович,— гардеробмейстер Малого театра. Отец, Николай Алексеевич, служил в Малом театре суфлером. М. Н. с 9 лет училась в театральной школе Малого театра. Дебютировала в 1870 году в бенефис Н. М. Медведевой в пьесе Э. Г. Лессинга «Эмилия Галотти» в роли Эмилии. В 1871 году принята в Малый театр, на сцене которого сыграла за полвека более трехсот ролей.

Празднование 50-летия сценической деятельности Ермоловой в 1920 году носило всенародный характер.

М. Н. Ермолова — создательница многих ролей в пьесах Островского: Катерина («Гроза»), Тугина («Последняя жертва»), Лариса («Бесприданница»), Негина («Таланты и поклонники»), Кручинина («Без вины виноватые») и др. Наиболее известные роли М. Н. Ермоловой в классическом западноевропейском репертуаре: Лауренсия (Лопе де Вега — «Овечий источник»), Иоанна д'Арк и Мария Стюарт (в пьесах Ф. Шиллера «Орлеанская дева» и «Мария Стюарт»), Клерхен (Гёте — «Эгмонт»), Сафо (Грильпарцер — «Сафо»), королева Анна (Э. Скриб — «Стакан воды») и др.

[2] Валентин Александрович Серов (1865—1911) — выдающийся художник, ученик И. Репина. Широко известны его портреты М. Н. Ермоловой, М. Горького, Ф. И. Шаляпина, И. Левитана и др.

Одного незабываемого впечатления в детском возрасте бывает иногда довольно, чтобы раз навсегда определить вкусы и наклонности ребенка. Для меня Ермолова открыла новый мир, заставивший меня забыть детские сказки и с тех пор жить в атмосфере Шекспира, Шиллера, вообще тех пьес, с которыми меня знакомила ее игра. Уже тогда я инстинктивно понимала ее гениальность. Конечно, способствовали этому и восторги окружающих и то преклонение, которое проявлялось к ней кругом. Москва моего детства и юности боготворила Ермолову.

Когда я пишу о Ермоловой, я часто употребляю «превосходную степень», не боюсь восторженных слов. Может быть, это сейчас звучит странно, могут сказать — наивно. Но в те молодые годы нам, молодежи, приходилось свои мечты таить под спудом, скрывать их, как преступление, и только давать им волю в моменты сублимации[1] искусства. Ермолова! Это значило — проповедь добра, правды и любви, провозглашаемая со сцены нашего любимого Малого театра, в противовес тем несправедливостям, той лжи и угнетению, которые встречались в действительности.

Ермолова! Это значило — забвение всего тяжелого, отход от всего пошлого, дурного и мелкого, соприкосновение с мыслями великих поэтов, произносимыми ее удивительным голосом.

Ермолова! Это значило — стремление стать лучше, чище, благороднее, возможность найти в себе силу на подвиг, учась этому у ее героинь.

Трибуном[2] свободы, лозунгом истины была для нас эта прекрасная, в жизни такая молчаливая женщина, с лицом сивиллы[3] и фигурой Венеры Милосской.

Одна почтенная артистка сказала как-то:

— Как же молодежь без меня будет играть королев? Ведь я осталась последняя, которая видала их в жизни.

М. Н. Ермолова никогда не видела королев — она родилась в убогом подвале, в семье бедного, чахоточного суфлера. И однако, как король Лир говорит о себе: «Король, ко-

---

[1] Сублимацня — буквально «воспаренне»; здесь: высший духовый подъем.

[2] Трибун — в древнем Риме народный представитель, защитник прав народа.

[3] Сивилла — прорицательница, женщииа, предсказывающая будущее.

роль, с головы до ног король», так и она могла бы сказать о себе: «Королева, королева, с головы до ног королева», вернее — «богиня, богиня, с головы до ног богиня» — такой, как она, молодое воображение рисовало нам мифологических богинь. Откуда у этой бедной девочки, при этом в балетной школе получившей репутацию неловкой, неспособной, явилось это прирожденное величие, эта несравненная грация, делавшая все ее движения живой музыкой, откуда взялись безупречные манеры, эти интонации, — где она видела, где слышала их? На том церковном дворике, где в детстве играла с детьми белошвейки или пономаря?.. Это — загадка, это — та самая неведомая сила, которая в семье бедного сапожника родит Андерсена[1] или скромному органисту дает сыном Бетховена, а пустым светским родителям — Пушкина; это те случайные преемники, которых находит для себя гений, озаряющий, как солнце, все, что случайно очутится на его пути.

Во время моей молодости два гениальных дарования были в России: Лев Толстой и Мария Ермолова. Первого я только читала. Я никогда не решалась навязывать своего знакомства знаменитостям, и с Толстым я сознательно не поехала знакомиться, когда мне предложила это М. Н. Климентова-Муромцева[2], певица и жена председателя Первой думы. К числу всевозможных рассказов: «как я видел Толстого», «как я разговаривал с Толстым», я могла бы присоединить рассказ «как я не познакомилась с Толстым». Это было довольно забавно. М. Н. Климентова, женщина увлекающаяся и темпераментная, вдруг приехала ко мне и стала мне говорить:

— Татьяна Львовна, знаете, Толстой обратил внимание на ваш рассказ «Зачем билось ее сердце» и похвалил его! Вы должны сейчас же ехать поблагодарить его!

Дело в том, что в то время в «Ниве» печаталось «Воскресение» Толстого, и вот как-то один номер пришлось пропустить, так как Толстой вовремя не доставил материала, и заменить в этом номере главу из «Воскресения» небольшим рассказом. Выбор пал на мой рассказ, и, вероятно, потому-то он и попался на глаза Толстому.

[1] Ганс Христиан Андерсен (1805—1875) — выдающийся датский писатель. Известен своими сказками.

[2] Мария Николаевна Климентова-Муромцева — известная оперная артистка и вокальный педагог, первая исполнительница Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Я отвечала Марии Николаевне, что очень рада, если действительно он одобрил мой рассказ, что для меня это останется дорогим воспоминанием, но что я, конечно, не поеду к нему, так как вовсе не уверена, что это ему будет приятно, что и так он удручен тем количеством незваных гостей, которые одолевают его, и не хочу его увеличивать. Если бы я случайно с ним встретилась где-нибудь, я была бы очень счастлива, но, помимо его приглашения, набиваться на знакомство не буду. При этом разговоре присутствовала гостившая у меня моя приятельница, известная в то время писательница М. Крестовская (автор «Артистки», романа из театральной жизни, имевшего большой успех, «Исповеди Мытищева» и многих других вещей, пользовавшихся большой популярностью). Она сказала:

— Вот не понимаю такого взгляда, это уж излишняя гордость! А я вот с радостью поехала бы с ним познакомиться, раз он в Москве. Мария Николаевна, устройте мне это свидание!

Та охотно вызвалась, и в результате на другой день Крестовская, в эффектной черной шляпе с пером и в меховой пелеринке, уже ехала к Толстому. Она была очень интересная, стройная женщина с великолепными голубыми глазами, балованная и привыкшая к светскому обществу — муж ее был действительный статский советник, и ее величали «ваше превосходительство». Уехала она — и пропала. Часа четыре — пять не возвращалась. Вдруг я слышу нервный звонок, потом в комнату врывается Крестовская, бросает шляпу на одно кресло, пелеринку на другое, и с ней делается истерика.

Я кинулась ее утешать и отпаивать каплями и в конце концов узнала, что у Толстых ее заставили очень долго ждать, что Софья Андреевна[1] много раз посылала к графу лакея, без конца поила ее чаем... и что наконец в дверях показался Толстой, с руками, заложенными за пояс, сказал что-то вроде:

— Ну, видели? Довольны? — и, не простившись, повернулся и ушел...

Воображаю, до чего он был в этот день доведен какими-нибудь посетителями... Я мысленно поблагодарила судьбу, что не послушалась уговоров Климентовой, а Крестовская

[1] Жена Л. Н. Толстого.

долго упрекала меня, что я, наверно, знала, как он принимает гостей, и не захотела предупредить ее...

Но самое интересное во всем этом было то, что через несколько лет я вдруг в «Дневнике» Толстого против того числа, когда произошел этот инцидент, прочла:

«Сегодня опять не удержался и был непростительно груб с одной дамой».

Я невольно припомнила это как лишнее доказательство того, что я с Ермоловой, наверно, не познакомилась бы, если бы не то обстоятельство, что я знала ее, еще будучи ребенком, и так и осталась близка ей и ее семье всю свою жизнь. Главным образом это произошло оттого, что моя тетка А. П. Щепкина была любимой подругой Марии Николаевны — их связывала тесная дружба с юных лет, несмотря на то, а может быть, именно благодаря тому, что трудно было и представить себе не похожих по натуре людей, чем эти две женщины. Ермолова — глубокая, как бездонные воды, сосредоточенная, молчаливая, часто напоминавшая прекрасную статую, и Щепкина — вся смех, болтовня, оживление, песенки, кокетство. В то время было принято после трагедии или сильной драмы в конце спектакля непременно ставить веселые водевили с пением, в которых особенно была мила и грациозна Щепкина, и как водевиль сопровождал трагедию, так и в жизни часто появлялась задумчивая Мария Николаевна в сопровождении оживленной Александры Петровны.

Так вот, в первый же мой приезд в Москву я увидала Марию Николаевну вблизи и подпала под ее обаяние.

Странное чувство вызывала она у меня. Я всем существом ощущала, что она «не такая, как другие». Так впоследствии приходилось мне, например, войти в зал, где было много картин, и вдруг безошибочно узнать произведение Беато Анжелико или Леонардо да Винчи [1], или в каком-нибудь заглохшем городке, вроде Толедо [2], среди убогих лачуг увидеть чудо архитектуры — собор XIII века... Так же выделялась Мария Николаевна среди других людей — выделялась, не желая и не сознавая этого, так как с ее талантом могла разве сравниться ее скромность, искренняя и глубокая.

---

[1] Беато Анжелико, Леонардо да Винчи — знаменитые итальянские художники эпохи Возрождения.

[2] Толедо — старинный город в Испании.

Вся она, все, что она делала, ее жесты, слова казались мне обвеянными чем-то особенным, духовным ароматом, свойственным ей, как тонкий аромат легких духов, сопровождавший все вещи, которых касалась ее рука.

Я как сейчас помню старинные кареты, в которых развозили по домам артистов. Помню запах плесени от старой обивки кареты, иногда запах сигары, которую курил Горев, и сверх этого — духи Ермоловой. Тетя, Горев, еще какая-нибудь артистка, ехавшая тут же, — все это были обыкновенные люди, но Мария Николаевна, зябко кутавшаяся в мех своей ротонды, с глазами, таинственно мерцавшими из-под меховой шапочки в полумраке кареты, была особенная, и это особенное точно таило в себе каждое ее слово...

А Мария Николаевна в уборной — в латах и шлеме Иоанны д'Арк [1] и с тонкой папироской, которую она нервно закуривала. Это было так странно, и вместе с тем казалось, что иначе и быть не могло — так гармоничны были все движения и жесты Ермоловой.

Или на вечерах у С. И. Кабановой, куда все стремились, чтобы хоть взглянуть на Марию Николаевну. Там она в темном платье, кутающаяся в ангорский пуховый платок и словно старающаяся быть самой незаметной из присутствующих, но тем не менее составляющая центр взглядов, интересов и стремлений...

И я, которая никогда не отличалась застенчивостью или робостью, при ней замолкала, боялась сказать что-нибудь не то: мне казалось даже в детстве, что было бы ужасно вызвать в этих прекрасных глазах выражение неодобрения; но этого не случалось — ее глаза всегда смотрели как-то поверх человека, ласково скользнув по нему, но продолжая видеть что-то свое.

Я прожила долгую жизнь, из этой жизни много времени прошло в непосредственной близости к Марии Николаевне, но всегда — даже в последние годы ее, когда от артистки осталось только прекрасное воспоминание, — это ощущение «присутствия самого великого, что может дать дух человеческий», сохранялось у меня в полной мере. И одной из больших ценностей моей жизни является то, что я имела счастье видеть, знать и любить Ермолову.

---

[1] Героиня трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева».

* * *

Мне случалось слышать от артистической молодежи: «Мы все знаем, что Ермолова была великая артистка. Но мы совершенно не знаем, какой она была человек, чем она жила вне сцены, что́ она давала окружающим и брала от них. А мы хотим любить ее не как отвлеченный образ».

Вот на это пожелание я ответила своей книгой о Марии Николаевне Ермоловой. Я очень много места отвела там ее биографии, тяжелым условиям ее детства и юности, ее легендарному дебюту, годам борьбы и трудностей и, наконец, расцвету славы, завоеванной только гением, — без интриг и компромиссов. Я много писала об ее удивительной доброте и внимании к людям, об ее вкусах, окружении, о ее страстных занятиях самообразованием, о ее величайшем мастерстве и постоянном упорном труде над своими ролями.

Вкратце кое-что приведу из моей книги «О М. Н. Ермоловой».

Знаменательно было высказывание ее, что с четырех лет, как она себя помнит, в ней жила уверенность, что она будет «великой артисткой». Может показаться странным такое выражение в устах четырехлетнего ребенка, но надо принять во внимание ту среду, в которой она росла. Отец ее, скромный суфлер Малого театра, был человеком одаренным: хорошо рисовал, писал стихи, даже водевили в стихах, некоторые из них шли на сцене. Большие актеры уважали его, считались с ним. Как суфлер он был на высоте. Мария Николаевна рассказывала о нем такой случай. Как-то он суфлировал пьесу в стихах. Актер плохо знал роль и все время сигнализировал в суфлерскую будку. Вдруг Ермолов замечает, к своему ужасу, что из одной страницы суфлерского экземпляра вырван клочок и не хватает стихов, а актер делает ему отчаянные знаки... Тогда он тут же экспромтом сочинил и подал ему восемь стихотворных строк так, что публика не заметила этого.

Когда отец возвращался из театра, он был полон впечатлений от игры «великого Щепкина», «великого Садовского», и его взволнованные рассказы рано познакомили впечатлительного ребенка с таинственным значением этих слов: «великий артист». Она понимала, что это что-то прекрасное, и бессознательно стала стремиться к нему.

Убеждение, что она будет великой артисткой, росло вместе с ней. И тогда, когда она подростком, в балетной школе, куда ее отдали «живущей», в взятом у няни черном платке декламировала товаркам «Марию Стюарт», и тогда, когда после неудачного дебюта тринадцатилетней девочкой в водевиле Самарин нашел ее неспособной и отказался заниматься с ней... Даже этот суровый приговор, так огорчивший ее отца, не смутил ее. И когда неожиданно приехала к ней Медведева и привезла ей, шестнадцатилетней ученице, главную роль в пьесе «Эмилия Галотти», она как-то не удивилась. Она словно только и ждала той минуты, когда ее позовут на подвиг, как ждала когда-то ее любимая героиня, пастушка из Дом-Реми, и так же пошла на него, ведомая не рассудком, а внутренней силой, как бы не зависящей от нее.

И ее уверенность оправдалась: она стала великой артисткой. И *знала* это.

Как же это совмещалось с ее всем известной скромностью?

Скромность Ермоловой была своеобразна; она просто не считала свой талант *своей* заслугой: она чувствовала себя его проводником — и только. Как электрический провод, по которому идет ток. Этот ток может осветить, может согреть, может и убить, но провод в этом не виноват: сила вне его воли. И Ермолова всегда отмахивалась от восторгов, от благодарностей, отказывалась от них, словно говоря: «Не мне, не мне, а тому дару, который от меня не зависит!»

Ермолова почти никогда не говорила о себе. И не писала. Она вообще писала мало, скупо. Самым близким людям — сестрам своим, дочери — писала почти всегда кратко, телеграфным стилем: сообщала существенное, спрашивала о их жизни, здоровье — и в подробности не вдавалась. Она признавалась, что не любит ни писать писем, ни читать чужих, даже переписки великих людей. Как-то в минуту откровенности она говорила своей дочери:

— Это мое несчастье, что я никак не могу выразить то, что думаю, то, что чувствую... Только на сцене это мне удается.

В силу этого она много лет жила, подавляя свои переживания. Ее личная, интимная жизнь была сложна и абсолютно замкнута. Жизнь в семье не дала ей удовлетворения: окружение ее мужа, бывавшие в доме его знакомые были чужды ей. Самым близким человеком была сестра Анна Ни-

колаевна, выдающийся педагог, передовая во всех отношениях женщина. Но, помимо сестры, круг знакомых Марии Николаевны был случайный, иногда мало подходящий к ней, но принимаемый ею в силу усталости и недостатка времени для поисков иных связей и отношений. Только встреча с доктором Срединым в Крыму, во время случайного отдыха, вдруг всколыхнула ее. Ей тогда было уже за сорок лет, но она впервые встретила человека, вполне понявшего ее и умевшего *слушать* — редкий дар, который все, знавшие этого замечательного человека, особенно отмечали в нем. И словно «источники отпечатались»: она стала высказываться ему. В письмах к нему оиа отходила от своего обычного немногословия, так что эти письма, изданные впоследствии, представляют отчасти приоткрытую дверь в ее психологию и позволяют заглянуть в нее.

Тех, кто хочет знать больше о фактах ее жизни, я отсылаю к своей книге; тут же, поскольку я пишу о роли театра в моей жизни, мне хочется описать, какое влияние имели на меня те пьесы, которые я видела в исполнении Ермоловой, и какие уроки на всю дальнейшую жизнь я вынесла из них в юные годы, когда особенно восприимчива душа к впечатлениям и влияниям.

Одной из первых пьес, произведших на меня глубокое впечатление, была трагедия Гуцкова [1] «Уриэль Акоста».

Эту пьесу я видела впервые больше полувека тому назад. Она не состарилась: борьба благородного духа с косностью, ложью и мракобесием и в наши дни сохраняет всю свою значительность.

Ермолова играла молодую еврейку, дочь богача, просватанную, по обычаю, отцом за богатого жениха, но любящую молодого ученого, философа и смелого мыслителя Уриэля Акосту, который был ее учителем и сумел вдохнуть в нее свои мысли. Когда от Акосты требуют отречения от его убеждений и он не соглашается на это, его предают анафеме. Это был в то время — XVII век — обряд страшный, грозный и делающий человека все равно что живым мертвецом, вне закона, вне родины. Раввин произносит страшное проклятие, говорит Акосте, что отныне ни один человек не протянет ему руки помощи, если он будет погибать, никто не даст ему корки хлеба, если он будет умирать от голода, ни одна жен-

---

[1] Карл Гуцков (1811—1878) — немецкий писатель.

щина не согласится с ним разделить свою жизнь — и вот в это время юная еврейка в присутствии отца, жениха, всего народа прерывает его проклятие гневным и грозным криком:

— Лжешь, раввин!

Помню ее фигуру, точно сошедшую с картины Тициана[1], в богатом зеленом бархатном платье, волосы, увитые жемчугом, и ее мощный, как звук органа, голос...

Этот крик Юдифи звучит в моих ушах до сих пор. А тогда — он отозвался во всем моем существе, и тут я вынесла свой первый урок: что *не надо бояться никого и ничего, а смело защищать свои убеждения и свою любовь,* что перед этим ничто ни «законы», ни приличия, ни общественное мнение. Этот урок я сохранила на всю жизнь, согласно ему поступала и им обязана Ермоловой.

Одной из лучших ролей Ермоловой была Сафо.

Античная поэтесса Сафо, которой «голову давил холодный, без аромата, лавр» и которая захотела простой человеческой любви, а ей, великой, предпочли хорошенькую девочку.

Ермолова давала замечательный образ Сафо, той божественной Сафо, которая спустилась с пиршества богов в среду смертных, испила из чаши земной любви и искупила это добровольной смертью.

Безумная! Зачем с высот чудесных,
Где Аганиппе радостно журчит,
Сошла я в этот мир? —

говорит Сафо.

Когда бессмертные тебя избрали —
Беги, беги сообщества людей.
Один из двух миров избрать ты должен —
И раз избрав — возврата нет тебе!

Когда вся гамма любви, страсти, ревности, женского оскорбленного достоинства пройдена ею, величие богини возвращается к ней, и она, перед тем как добровольно прекратить свою жизнь, в последний раз обращается к богам:

---

[1] Тициан (1489—1576) — великий итальянский живописец эпохи Возрождения.

Могучие, прославленные боги!
Вы щедро жизнь украсили мою.
Избраннице позволили своей
Коснуться сладкой чаши этой жизни —
Коснуться лишь — не пить ее до дна..
Смотрите же! Покорная веленью,
Я ставлю этот сладкий кубок жизни...

Она стояла в это время на утесе, с золотой лирой в руках, в царственном пурпурном плаще, озаренная солнцем. И после слов:

И я его — не пью! —

делала одно движение вперед, кидаясь с утеса, и исчезала. И невозможно было поверить, что исчезала не в волнах Эгейского моря, а просто-напросто подхваченная на тюфяк рабочими за кулисами...

Как она играла эту сцену последней беседы с «богами» (лучшее место пьесы), как она замечательно обнаруживала перед зрителями тайну одиночества человека, постигаемую им в последние минуты, когда люди уже бессильны ему что-либо дать и он может обратиться только к «богам», то есть к тем внутренним силам, которые определили его жизнь и судьбу!

Вот тут я вынесла еще один урок из того, что видела: *Если художник забывает свое призвание, свой подвиг и жертвует им ради личной жизни, он свершает преступление* и так или иначе должен за это понести наказание.

Я позже поняла, что эта роль была особенно близка Марии Николаевне, потому что она, когда приходила жизнь и ставила перед ней этот сладкий кубок личного счастья, поступала, как великая Сафо.

У Ермоловой был свой кодекс нравственности, почерпнутый из двух источников: из необычайно патриархальной семьи и из романтизма тех вещей, которые она играла. Это был кодекс большого благородства, с повышенной требовательностью к себе и другим, часто мешавший ей в жизни, если не совершенно неприменимый. С годами в Марии Николаевне все больше проступало это, а поворотный пункт в ее личной жизни — аналогичный тому, после которого Сафо бросилась в волны Эгейского моря, — заставил ее так же без оглядки кинуться в мистическую идею искупления, как и Сафо...

Пьеса «Сафо» дала мне, как это ни странно, канву для моей пьесы из современной мне жизни — «Барышня с фиалками», много сезонов впоследствии шедшей на сцене Александринского и других театров. Конечно, сравнивать их нельзя, так же как нельзя сравнивать мою героиню — актрису Лесновскую — с античной поэтессой Сафо, но самое положение, коллизии [1] — все это навеяно было мне воспоминаниями юности и трагедией Сафо.

«Орлеанская дева» [2]. На этой трагедии выросло мое поколение и ей обязано, может быть, лучшими минутами художественного наслаждения за всю мою жизнь. В «Орлеанской деве» Ермолова почти не давала героической амазонки, мужественной воительницы: напротив — идеальную женственность и мистический энтузиазм. Смесь бессознательного героизма и девственной грации. Не забыть ее ответа на слова: «Ах, в наши дни чудес уж не бывает!»

— Есть чудеса!..

Не резко, не гневно на людское недоверие, но с ушедшей в себя уверенностью в своей правде и правоте. Она все время слушает свой тайный голос. Те же «силы внутренние, определяющие жизнь и судьбу человека», которые Сафо считает «богами», и для Иоанны являются «божественными». Это вера в себя, в свое дело, сообщалась слушателям: каждому казалось естественным «слепо броситься вперед за дивною пророчицею». Мне говорили юные студенты, что если бы в те минуты Ермолова позвала их со сцены — они пошли бы за ней на смерть. Когда она разрывала бутафорские цепи в башне и тряслись картонные стены, мы верили, что цепи эти железные, а стены из камня.

Ермолова давала образ нравственного величия, какой, верно, и не снился пастушке из Дом-Реми; тот, кто видел Ермолову в Иоанне д'Арк, уже не мог себе представить Иоанну другой.

[1] Коллизия — столкновение противоположных сил, стремлений или интересов.

[2] Знаменитая пьеса Ф. Шиллера «Орлеанская дева» (шедшая в Малом театре в переводе В. А. Жуковского) посвящена Иоанне д'Арк — национальной героине Франции, крестьянке из деревни Дом-Реми. Во время Столетней войны Англии с Францией Иоанна, движимая патриотическим порывом, явилась в 1429 году ко двору французского короля Карла VII и возглавила ряд успешных военных операций. За освобождение Орлеана от осады прозвана Орлеанской девой. Кроме пьесы Ф. Шиллера, ей посвящено множество других художественных произведений.

Дочь Ермоловой в своей записи об Иоанне д'Арк пишет: «Образ, который давала она, был так светел, так была ясна и понятна для каждого самоотверженная любовь Иоанны к родине и к народу, что самый факт смерти ее являлся символом *жизни бесчисленных масс* ее сограждан, и люди уходили из театра с душой восторженной, радостной и просветленной умилением». Эти слова достаточно хорошо дают понять, какой урок вынесла я из Иоанны д'Арк, — *урок любви к родине и жажды действенно служить ей, поскольку и чем позволяют силы.*

Мария Стюарт[1] была одним из величайших созданий Ермоловой, не уступавшим Иоанне д'Арк. Этой ролью за ней окончательно была закреплена слава великой трагической артистки.

Благородство было лейтмотивом[2] этой роли, благородство образа, мимики, жеста, интонаций, сливавшихся в несравненную гармонию.

Ее величественное спокойствие, когда кормилица ее Кеннеди возмущается, что у нее взломали шкатулку и взяли последние драгоценности:

Все взяли, все, что оставалось царского тебе...

ее слова:

Утешься, Анна... королевский сан
Не заключается в вещах ничтожных!
Со мною могут *низко* поступать,
Унизить же меня никто не может... —

являлись как бы ключом ко всему дальнейшему.

Не знаю, насколько Ермолова и ее игра были верны историческому образу шотландской королевы, но несомненно одно: *шиллеровскую* Марию она воплотила в предельном совершенстве. Все, что хотел показать поэт: красоту страдания, героическую смерть, величие сердца, прощающего в

---

[1] Героиня одноименной трагедии Ф. Шиллера. Ее исторический прообраз — шотландская королева Мария Стюарт (1542—1587), претендовавшая на английский престол. Восстание в Шотландии заставило ее бежать в Англию, где она была заключена королевой Елизаветой в тюрьму и впоследствии казнена.

[2] Лейтмотив — основная мысль, неоднократно повторяемая и подчеркиваемая.

предсмертный час своим врагам, — все это передавала Ермолова убеждающе, с такой силой, что трудно было представить себе другой образ злополучной королевы. Да и не нужно. Тут замечалась огромная разница между «подражанием реальной жизни и возведением природы к идеалу», как выражается Бульвер[1]. *Действительность*, может быть, была иной, но *истина* должна была быть такою!

Невозможно в беглом очерке пройти всю гамму тех ощущений, которые передавала Ермолова, всю смену гнева и смирения, радости и отчаяния, объединенных в один строй высочайшим благородством духа.

Мария, преданная Англией, у которой она искала защиты, а нашла тюрьму, ненавидимая Елизаветой не только как соперница-королева, но и как превосходящая ее прелестью женщина, терпящая лишения и голод, девятнадцать лет не покидающая тюрьмы, куда вошла юной красавицей, заставляет уважать себя даже врагов своих — и ее страдальчески-величественный образ заставляет забыть все проступки и увлечения ее юности, искупленные так тяжко.

Наслаждением было видеть сцену в третьем акте, когда Марию выпускают из тюремных стен впервые за долгие годы, чтобы Елизавета могла подстроить якобы случайную встречу с ней.

Когда Ермолова вбегала на сцену, понятны становились слова Кеннеди:

Спешите вы как будто бы на крыльях...

Ее появление действительно производило впечатление полета. У Ермоловой была и в жизни та «летящая походка», которой наделил Лев Толстой свою Анну Каренину. А тут — ноги ее едва касались пола.

...Дай насладиться мне новой свободой... —

звучал ее возглас полным забвением окружающего, песней свободы. Она простирала руки навстречу ветру — и его дыхание ощущалось на сцене, как ощущается на некоторых картинах Левитана[2]. Декорации превращались в зеленые деревья, когда она с упоением дотрагивалась до ветвей ру-

---

[1] Бульвер (1803—1873) — английский писатель.

[2] Исаак Ильич Левитан (1861—1900) — выдающийся русский живописец-пейзажист.

ками. Она поднимала руки и глаза к картонному небу — и виделись те облака, о которых она говорила:

...Гонимые дыханьем ветерка,
Летят на полдень эти облака...
Свободные!..

Ликующая тоска слышалась в этом слове.

...Они стрелою мчатся...
И к морю дальней Франции стремятся!..

Кажущаяся свобода опьяняла ее, в ней воскресали надежды: она верила, что эта «малая милость» предвещает большое счастье. И только когда она узнавала, что ей предстоит свидание с Елизаветой, она сразу теряла силы, бледнела (между прочим, Ермолова употребляла очень мало грима, и всегда видно было, как кровь то приливала, то отливала от ее лица). Она становилась точно старше, горькие складки ложились в углах рта: ее охватывало предчувствие, что надежды ее напрасны. Она молила избавить ее от этой встречи, с возмущением, полушепотом, как о чем-то страшном, говорила:

...Пред ней унизиться должна я...

И после большой паузы, как бы после борьбы с собой, восклицала: «Не могу!»

Каждая фраза в дальнейшем была замечательна. При виде Елизаветы:

...О, боже... нет души в ее чертах!

В этом было безнадежное утверждение, что предчувствие не обмануло ее и что ее ждет гибель. Опять борьба с собой... Изумительное ермоловское молчание... Я помню, как мне писала одна артистка: «Если бы я могла, я, кажется, играла бы молча...» Ермолова вполне постигла эту тайну — играть молча. Ее молчание было так насыщено, что зрителю казалось, будто он читает мысли, пробегавшие по ее лицу. Она в своем молчании, завороженная образом и его судьбой, властно распоряжалась душой зрителя.

Первые слова, с которыми она обращалась к королеве, были полны достоинства:

Сестра... к вам небо благосклонно было:
Победой вам главу оно венчало...
Чту божество, возвысившее вас!..

Она подчеркивала «божество», как бы желая показать, что перед небом, а не перед женщиной она опускается на

колени, и взгляд ее на небо подкреплял ее. Это невольно передавалось Елизавете, та чувствовала, что не к ней относится коленопреклонение Марии, и еще более вспыхивала гневом и ненавистью.

Не глядя в лицо Елизаветы, вся поникнув в ощущении своего унижения, Мария пробовала достучаться в каменное сердце:

...Глубоко павшей помогите встать!

Дальше — пророчески грозно, хотя сдержанно говорила:

...Непостоянны жизненные блага...
Есть мстящее гордыне божество.
Не оскорбляйте кровь Тюдоров, кровь,
Текущую в моих и ваших жилах!

Тут, как бы ободренная мыслью, что в них течет одна и та же кровь, что должна же королева это вспомнить, она решалась взглянуть на нее. Увидав ее суровый взгляд, в ужасе отшатывалась... Опять овладевала собой и, утешая себя мыслью об их родстве, трогательно и просто, без упреков, старалась разбить стену ненависти... Она указывала Елизавете на ее несправедливость, просила назвать ее вины, которых она за собой не знает по отношению к Елизавете, но которые готова загладить. На это в ответ следовали злобные, жестокие речи Елизаветы, попирающие беспомощного врага, олицетворение неблагородства рядом с благородством Марии. Мария с горечью говорила:

...Владейте с миром — отрекаюсь
От прав моих на государство ваше...

и молила одного: свободы. Молила не терзать ее долгим ожиданьем. Но Елизавета молчала и смотрела на нее с насмешливой ненавистью. И вот в голосе Ермоловой, дрожавшем гармоническими звуками мольбы, начинали проступать ноты возмущения, как отдаленные раскаты грома. Когда она говорила своей «сестре», что если та не спасет ее —

...За целый ваш сокровищ полный остров
Пред вами я не соглашусь стоять,
Как вы теперь передо мной стоите! —

Елизавета начинала позорить ее, как женщину, издеваясь над ней. Ермолова еще сдерживалась — и только слова:

...Чтобы прослыть всеобщей красотой —
Лишь стоит общей быть! —

которыми, как хлыстом, хлещет ее Елизавета, произносящая это с змеиным шипеньем, вырывали у нее возглас:

Нет — этого уж слишком много!

Елизавета злорадно хохотала, радуясь, что ей удалось больно ужалить и довести свою жертву до возмущения. Ермолова с необыкновенным величием говорила прекрасные строки:

...Как женщина, в проступки я впадала
В младых летах...

и заключала с гордой искренностью:

Я лучше
Молвы, повсюду обо мне гремящей!

Больше она уже не хотела насиловать себя. Когда Шрюсбери советовал ей покорность, она восклицала голосом, звучащим победно:

Терпенне — лети на небеса! —

и делала руками движение, как будто бы выпускала на волю большую птицу.

Она громила Елизавету, во всю мощь своего голоса ведя эту сцену. Ермолова никогда не прибегала к крику, но голос ее так усиливался в объеме, что без труда покрывал толпу и шум на сцене, разливаясь, как звуки набата. Во время этого монолога она точно вырастала, глаза ее метали молнии, она вся была «как божия гроза», по выражению Пушкина, и Елизавета под тяжестью ее обвинений как-то сгибалась и скрывалась, как змея.

«О, как легко мне, Анна!» — освобожденно восклицала Ермолова, падая на грудь Кеннеди, задыхаясь и трепеща от своей роковой победы.

Она в упоении кидала, как вызов, всему миру:

Прн Лейстере унизила ее!

Она как-то особенно произносила это слово: «Л-л-лейстере...» — стиснув зубы, растянув углы рта в судорожной улыбке, словно сразу подурнев от инфернального [1] упоения местью. Это был единственный момент в пьесе, когда, казалось, все темные силы взбушевались в ней, и все же симпатии зрителя оставались верны ей — и все возмущение направлялось против Елизаветы.

---

[1] Инфернальный — адский, дьявольский.

В последнем акте это уже была мученица, приемлющая свои мучения как искупление (всегдашний мотив творчества Ермоловой, особенно близкий ее натуре) за все свершенное в жизни преступного, в чем она горько каялась. Из этого акта никогда не забуду сцены прощания ее с женщинами. «О чем стонать и плакать вам?» — утешала она их, полная жалости не к себе, а к ним. «Твои уста горят, моя Гертруда...» — произносила она, обращаясь к приникшей к ее рукам женщине. И прибавляла:

...Была я в жизни сильно нетерпима —
Зато и сильно, горячо любима...

Лицо ее освещалось нежностью и благодарностью. Она вела эту сцену так, что почти все актрисы, игравшие с ней, не могли удержать слез. Настоящие рыдания слышались на сцене и отзывались в зале. Я видела сама, как впечатлительный и импульсивный Горев, игравший сурового Паулета, утирал глаза.

Последние слова Марии Лейстеру, вся предшествовавшая им немая игра были уже не игрой, а предсмертным таинством. Она говорила с полной отрешенностью слова:

Теперь — со всем простилась я на свете, —

заканчивая глубочайшим аккордом всю трагедию. Она молча уходила, и никто уже не мог слушать после этого, что говорил Лейстер, что говорила Елизавета: для нас трагедия кончалась уходом Марии на казнь.

Эта трагедия, кроме примера благородства, *возможности* подобного благородства, которое показывала нам Ермолова, еще навсегда заложила во мне *ненависть к тирании, к самодержавной жестокости* королей — ко *всякому насилию и произволу.*

Я могла бы перечислить множество пьес, в которых видела Марию Николаевну, но тут я коснулась главным образом тех, которые у Ермоловой совпали с самым прекрасным цветением ее творчества, а у меня — с тем периодом, когда формируется нравственная личность человека и определяются на всю его дальнейшую жизнь его принципы, идеалы и смысл существования.

Я и теперь, когда думаю о Ермоловой, думаю о ней как о далекой Сафо, Иоанне, Марии... а не о той, которую я ви-

дела в других ролях, хотя и совершенных по исполнению («Без вины виноватые» или «Холопы»[1]). Настоящая Ермолова осталась в памяти молодой и прекрасной, и ее нельзя воображать себе отжившей, постаревшей, как невозможно вообразить старой Венеру Милосскую или шекспировскую Джульетту...

Тем патетичнее и трогательнее мне было в последние ее годы видеть ее слабость, угасание, постепенный отход от жизни — и все время ловить в ее голосе прежние изумительные ноты, в ее глазах — прежний взгляд, в движениях — прежнюю гармонию... Словно рядом с ней все время вставали ее бессмертные создания. Я вспоминала картину, виденную где-то: Бетховен в старости — глухой, одинокий, в старом кресле, с закрытыми глазами, а над ним летают в образе прекрасных муз его девять симфоний — его «дочерей».

У Ермоловой не должно было быть «перехода»: молодиться она не хотела, и играть, подобно Саре Бернар[2], молодые роли до семидесяти лет она органически не могла бы, но вместе с тем в ролях старух она — эта воплотительница любви — чувствовала себя как-то не на месте.

Одной из последних трагических пьес, сыгранных ею, была «Измена» Сумбатова-Южина[3].

Грузинская царица Тамара, мужа которой победил персидский завоеватель и взял ее в жены, тайно отдала своего маленького сына преданному вассалу, с тем чтобы он воспитал его, выдав за своего собственного. А сама жила одной мыслью: об освобождеиии родины и мести захватчику.

В пьесе есть сцена, когда старик приводит к ней двух красавцев-юношей — своего настоящего сына и ее сына. Ленский[4] играл старика отца. Вся его благородная душа, доброта и любовь к своей царице читались в его выразительном

---

[1] «Холопы» — пьеса Петра Петровича Гнеднча (1855—1927). М. Н. Ермолова играла в этой пьесе роль старой княжны Плавутиной-Плавунцовой.

[2] Сара Бернар (1844—1923) — знаменитая французская трагическая актрнса. Много раз гастролировала в России в 80-х, 90-х и 900-х годах.

[3] См. примечание на стр. 86.

[4] Александр Павлович Ленский (1847—1908) — выдающийся деятель русского театра, актер, режнссер, театральный педагог и художник. С 1876 года в Малом театре; с 1907 года — главный режнссер Малого театра.

лице. Ермолова спрашивала у него, который ее сын. Ее материнское сердце уже безошибочно отгадало истину, но она хотела подтверждения и спрашивала, смотря на обоих красавцев:

— Который?

В одном этом слове было все: надежда, страх обмануться, любовь, торжество и предчувствие, что близок час возмездия...

Интересно, что эту пьесу читала Сара Бернар и собиралась ее поставить в Париже, но требовала от автора, чтобы он в этом месте написал ей большой монолог, находя, что слова «который» для нее недостаточно, что это не эффектно... Корректный Южин очень любезно выслушал ее, но возразил:

— Для Ермоловой этого совершенно достаточно...

Последние роли Ермоловой — как Кручинина, княжна Плавутина и королева Анна — производили на зрителей огромное впечатление, особенно роль Кручининой, в которую она вкладывала большое социальное значение, резко выступая против жестоких и несправедливых законов о внебрачных детях. Великолепна была она и в роли княжны Плавутиной. Эта старая аристократка не захотела выйти из кареты и, ступив в грязь, поклониться императору Павлу, издавшему декрет, чтобы все дамы, без различия возраста и состояния, при встрече с ним выходили из экипажа и делали придворный реверанс.

Гордая женщина делает вид, что у нее отнялись ноги, уезжает в деревню и проводит долгие годы неподвижно в кресле. Только узнав о смерти своего врага, она встает во весь рост и возвращается к обычной жизни.

Все пять актов она, таким образом, сидит в кресле, не делая ни одного шага. Артистке остаются только мимика и голос, и этими средствами Ермолова достигала огромного впечатления в сцене с дочерью. Это — попутная тема в пьесе: у этой гордой женщины в юности был «грех» — родилась дочь; ребенка отняли у нее, уверив, что он родился мертвым. Но со временем правда выплывает на свет, и старая аристократка узнает, что ее дочь все время жила при ней, тут же в деревне, в людской, в качестве судомойки. Она велит призвать ее к себе, с волнением, ужасом и счастьем вглядывается в черты этой забитой, полудикой девушки, дрожащей от страха, что ее позвали в «барские хоромы», и постепенно

раскрывает ей всю свою материнскую любовь. Эта сцена, где у нее прекрасной партнершей была Н. А. Смирнова в роли дочери, производила необыкновенно сильное впечатление. Контраст этих двух фигур — величественной, прекрасной и в старости Ермоловой и растрепанной, почти в лохмотьях, но в чем-то напоминающей мать девушки, в которой под влиянием материнских слов, просьб о прощении, обещаний пробуждаются человеческое достоинство, надежда и робкая радость, — был необыкновенно ярок.

Одной из последних ролей Ермоловой была роль королевы Анны в пьесе Скриба «Стакан воды». Эта пьеса в Малом театре разыгрывалась так, что заставляла вспоминать его самые блестящие времена. Герцогиню-фаворитку играла Лешковская [1], Болингброка — Южин, Мэшема — молодой В. В. Максимов [2] и Абигайль — А. Л. Щепкина, сестра моя. Это было, как говорят, «концертное исполнение». Ермолову так странно было видеть в комедии, но и там она оставалась сама собой, была «королевой с головы до ног» и придавала слабовольной Анне глубоко человеческие черты.

* * *

Вспоминается мне угловая комната в старинном доме, в чисто тургеневском уголке, где я проводила с мужем лето у Ермоловой. Я не совсем здорова и лежу. В открытое окно лезут ветки сирени, а за окном я слышу голос... Я не различаю слов, но ловлю звуки этого голоса — того самого, от которого много лет назад замирало сердце, который волновал душу и будил в ней самые сокровенные струны, проникая до глубины ее. Единственный, неповторимый голос — голос Ермоловой.

Я много слышала замечательных голосов — и соловьиные трели Неждановой [3], и низкий, почти мужской голос Вари Паниной, знаменитой цыганки. Но голоса, подобного ермоловскому, не слыхала никогда. Это был стихийный голос необычайной силы и мощности, точно орган, и вместе с тем доходивший до нежнейших звуков арфы.

---

[1] См. примечание на стр. 100.

[2] Владнмир Васильевнч Максимов (1878—1937) — актер Малого театра (с 1905 года).

[3] Антоннна Васильевна Нежданова (1873—1950) — великая русская певнца, народная артистка Союза ССР.

Во время войны[1] Мария Николаевна читала мое стихотворение «Брюссельские кружевницы».

Там в первой строфе описывалась Бельгия до войны, цветущая и радостная, а во второй — Бельгия, разоренная и опустошенная войной. Первая строфа кончалась строками:

И радостно звучат колокола —
Колокола старинного Малнна!

А вторая:

И как набат звучат колокола —
Колокола старнного Малина!

Действительно, голос ее звучал, как звон колокола: в первых строках он летел радостно под своды театрального зала, как праздничный перезвон, во вторых — падал вниз зловеще и грозно, как удары набата...

То, что мои стихи произносились ее голосом, составляет самое гордое воспоминание моей жизни, и мне эти стихи дали больше радости, чем все мои пьесы.

Голос ее придавал значение самым обыденным вещам, произнесенным ею. Я шутя говорила, что если Мария Николаевна начнет читать своим проникновенным голосом таблицу умножения или сказку про белого бычка — то и этого нельзя будет слушать без волнения.

Действительно: насыщенность этого голоса выражением, его особенная вибрация, полнозвучность его даже в шепоте творили чудеса с каждым словом.

Скажет, бывало, Мария Николаевна, увидев голодного пса:

— Накормить надо его!

И в этих словах даст все: жалость к бессловесной твари, проникновение в ее безмолвное страдание и ободряющее утешение.

Или, обеспокоенная долгим отсутствием маленького внука, спросит:

— Что это Коли как долго нет?

И опять в этих нескольких словах — целая гамма и тревоги, и игры испуганного воображения, и любви...

Но не часто можно было слышать этот голос в жизни: Мария Николаевна была великой молчальницей. И потому

[1] В 1914 году.

с особенной радостью мы слушали, когда по вечерам, в старой гостиной, на стенах которой висели потемневшие картины, изображавшие бури и кораблекрушения, так не вязавшиеся с уютом дедовских кресел, за круглым столом, освещенным висячей лампой, она читала нам вслух Диккенса или Толстого, и я наслаждалась этим голосом, не менявшимся с годами и вызывавшим в памяти Иоанну и Сафо моей юности.

В пьесе Шекспира «Зимняя сказка» Ермолова играла сравнительно небольшую роль — невинно оклеветанной королевы Гермионы. Ее супруг-король приказывает казнить ее, но преданные ей люди, знающие ее невинность, спасают ее и несколько лет скрывают в изгнании. Тем временем ее невинность выясняется, и король предается бурному отчаянию. Тогда спасшая ее женщина говорит ему, что у нее есть статуя, изображающая королеву. Ведет его к нише, сдергивает покрывало, и он видит изваяние Гермионы. Он выражает свое позднее раскаяние, отчаяние, свою любовь — статуя чуть розовеет, в лице ее что-то трепещет; он еще не верит, но она делает движение и сходит со своего пьедестала. Все объясняется и кончается, как всегда в волшебных сказках, к общему благополучию.

Благодаря очень легкому, как всегда, гриму видно было, как лицо Ермоловой действительно розовело от волнения, и на публику это ее «оживление» производило такое же впечатление «чуда», как на короля.

Фигура ее в виде статуи, в белых одеждах, с мраморно бледным лицом, как-то особенно освещенная, так что казалась изнутри озаренной алебастровой вазой, была прекрасна и могла бы служить моделью Фидию [1]. Такой она осталась в памяти — и часто я вспоминала эту фигуру, когда смотрела на Ермолову в жизни. Какой бы я ни видела ее в долгие годы нашего общения, печальной или радостной, в домашней обстановке или в обществе, я никогда не могла отделить ее от того видения: не статуя — и не смертная женщина, не обыденное существо. Я вовсе не хочу сказать, что она была холодным мраморным созданием. Но я в жизни знала многих артисток, художниц, всяких знаменитостей, и все они прежде всего были обыкновенные женщины, только

---

[1] Фидий — великий скульптор древней Греции (I век до нашей эры).

одаренные чем-то, но женщина в них брала всегда верх над артисткой. Ермолова же была прекрасной оболочкой для своего гения, как говорит поэт — «небесный дух, прикованный к земле». У нее не было ни одного свойства, составляющего почти неотъемлемую принадлежность каждой артистки: честолюбия, самолюбования, зависти, самоуверенности. Она была воплощением целомудрия и благородства. Это благородство — свойство, которого нельзя ни анализировать, ни определить, а можно только чувствовать, — отличало ее как на сцене, так и в жизни.

Она старилась на моих глазах — отходила от сцены, отходила от жизни. И я постепенно следила за этим уходом, как бы присутствуя при каком-то таинстве. Кругом нее не замечалось ничего, что обычно сопровождает старость и болезнь. Французский писатель Марсель Пруст где-то заметил: «Старость кокетлива и болтлива». Но Ермолова не была такой в молодости, не стала и в старости. Не было у нее ни требовательности, ни брюзгливости, свойственной старикам. До конца дней у нее оставалась забота и внимание к другим, не многословное, но всегда действенное, и слегка удивленная благодарность за каждое внимание к себе. Ей казалось, что, с тех пор как она ушла со сцены, она уже никому не может быть ни нужна, ни интересна и что ее оболочка прежней артистки уже не имеет никакого значения... Я не видала человека, который меньше требовал бы от людей, чем эта бывшая владычица русской сцены.

Тем более счастлива я была, когда могла по ее желанию почитать ей вслух Шекспира или Островского, когда ей уже стало самой трудно читать, оказать какую-нибудь услугу, что-то дать в ее ослабевшие, дорогие мне руки... И думалось, что никогда ничем я не отплачу ей за те сокровища, которые получила от нее.

Ясно встает передо мною картина: комната Марии Николаевны на Тверском бульваре[1] — такая скромная, такая уютная в строгой своей простоте (ни карельской березы, ни красного дерева, ни фарфоровых коллекций). Как украшение несколько любимых портретов, книги, бюст Шекспира, бронзовая статуэтка Орлеанской девы — и всегда живые цветы.

---

[1] В доме № 11, на котором ныне установлена мемориальная доска.

Мария Николаевна на диване. Волосы ее, обстриженные после тяжелой болезни, вьются крупными темными локонами: почти ни одной серебряной нити в них. На ней просторная блуза из шелка голубиного цвета. Облик — вне времени и пространства: ее можно было бы поместить в любой век, в любую страну — везде осталось бы впечатление благородной старости. Всего лучше написал бы ее в это время Рембрандт, как раньше гениально изобразил Серов. Но ее писал молодой художник, почему-то получивший заказ от Малого театра, и совершенно исказил ее черты...

На кресле рядом с диваном — старая няня в белом чепце, прожившая в доме почти всю жизнь. Ее общество, ее тихую беседу любит Мария Николаевна, и няня почти безвыходно пребывает у нее.

Дочь Марии Николаевны читает им вслух, по желанию матери, поэму А. Толстого «Иоанн Дамаскин». Обе они слушают и тихо плачут.

Когда Мария Николаевна плачет, у нее не краснеет нос, не пухнут глаза, но тихо катятся по лицу крупные, прозрачные слезы...

И великая артистка и простая русская няня — обе всей душой отдаются очарованию поэмы...

Няня просто переживает страдания Дамаскина и жалеет его... Мария Николаевна, верно, чувствует то же, что чувствовал поэт, когда ему суровый наставник запретил петь: ее искусству тоже положен был конец самым суровым наставником — уходящей жизнью...

В самые последние годы мир Марии Николаевны совсем сузился: из всего большого города, из всего большого дома осталась одна ее комната, которую она не покидала. Общество ее ограничивалось только домашними да еще А. А. Яблочкиной[1], остававшейся ее связующим звеном с Малым театром. Еще немного оживлялась Мария Николаевна, слушая ее рассказы о событиях в жизни Малого театра, но все больше и больше отходила даже от этого.

В самые последние годы в жизни Ермоловой произошло еще одно событие — я думаю, в последний раз всколыхнув-

---

[1] Александра Александровна Яблочкина — народная артистка Союза ССР, старейшая русская актриса, председатель Всероссийского Театрального общества. На сцене с 1886 года; в Малом театре — с 1888 года.

шее в ней все чувства далекой молодости. У нее был друг, профессор П., с которым в течение многих лет ее соединяла большая привязанность. Это был человек умный, талантливый, бывший для Марии Николаевны во многих вопросах истинным авторитетом, но жизнь разъединила их — и пути их разошлись надолго. И вот в начале революции Мария Николаевна стала беспокоиться о судьбе своего бывшего друга. Узнали, что он давно переехал куда-то в провинцию, где и пробыл все первые годы революции. Мысль о нем с тех пор не покидала ее, и она, которая много лет не упоминала его имени, часто говорила о нем с тревогой и заботой и поручала мне узнать о нем у его петроградских родственников.

Очевидно, в нем происходило то же самое, потому что, когда он приехал из провинции, он просто пришел в дом к Марии Николаевне. Он не знал, жива ли она, но его потянуло с непобедимой силой в знакомый дом, где он не был более пятнадцати лет. Он позвонил на черной лестнице и с волнением спросил, здесь ли Мария Николаевна, а когда ему ответили, что здесь по-прежнему, он попросил разрешения повидать ее.

Он так был все время в ее мыслях, что она не удивилась, но страшно взволновалась. Их первая встреча произошла с глазу на глаз — и, верно, была очень значительна для обоих, потому что после этого Мария Николаевна была просветленной и как-то успокоенной — все прежние разногласия были забыты, показались мелкими и ничтожными перед лицом всего пережитого. Он также был глубоко потрясен и этим примирением и, увы, тем состоянием, в котором застал Марию Николаевну. С тех пор каждый четверг он аккуратно приходил к Марии Николаевне, и она ждала его с волнением и радостью. Эти четверги стали последними светлыми точками ее жизни.

Считались минуты до его прихода, и начиналось волнение, если часовая стрелка показывала на одну минуту больше, чем назначенный час. Но и он был аккуратен, как часы.

Для любивших Марию Николаевну и знавших ее боязнь кого-нибудь обидеть или быть несправедливой было большим удовлетворением это примирение двух бывших друзей на склоне их лет, и их встречи остались в моей памяти одной из прекраснейших страниц людских отношений.

* * *

И вот настал тот день, которого мы ждали и боялись. Хотя, в сущности, мы ждали его уже весь последний год, следя за ее угасанием, все же он пришел неожиданно и был несказанно страшен: Марии Николаевны не стало[1].

Никогда не забыть мне той ночи, которую мы просидели у ее постели, — ее дочь Маргарита Николаевна, ее верный друг Александра Александровна Угрюмова, не расстававшаяся с ней все последние годы, секретарь Малого театра В. В. Федоров и доктор Напалков.

Уже знали, что это конец, и все-таки прислушивались к ее дыханию, с хрипом вырывавшемуся из груди, с надеждой на чудо... Но чуда не свершилось. Дыхание становилось все слабее, все прерывистее... Она была без сознания, и, как говорит Виглер о Гёте, «в дремоте, подобно тому, как Одиссей к берегам Итаки, причалила она к брегам смерти». В семь часов двадцать минут утра доктор взял ее за руку и сказал: «Конец».

Замерла дочь, державшая ее все время за другую руку. И никто из нас не мог двинуться, сказать слово. В это время в окно ярко брызнуло солнце, только что вышедшее из-за противоположных домов бульвара, и озарило лицо покойницы — такое строгое, такое скорбное в смерти.

Вся последующая неделя запечатлелась в моей памяти навсегда. Она была насыщена такой патетикой торжественности, скорби и вместе какого-то светлого умиления, что невольно заставляла сопоставлять ее со всем путем творчества Ермоловой — таким благородным, строгим и исключительным.

Эта артистка, ушедшая со сцены более пяти лет назад и для многих бывшая даже тогда почти легендой, и после смерти своей привлекала и волновала.

Вся Москва всколыхнулась при известии о ее кончине. В дом ее стекались тысячные толпы поклониться праху, так что к вечеру пришлось вывесить объявление у подъезда, что доступа к праху больше нет: мы положительно боялись, что старинные деревянные лестницы дома, построенного еще до нашествия французов, не выдержат такого количества народа и рухнут.

---

[1] Кончина М. Н. Ермоловой — 12 марта 1928 года.

Мария Николаевна скончалась в ночь с воскресенья на понедельник, но хоронили ее только в субботу, так как Малый театр решил в день ее похорон отменить спектакль, а раньше субботы по каким-то соображениям этого нельзя было сделать. И четыре дня гроб стоял в ее бывшей гостиной. Все время кругом него сменялся почетный караул из артистов и служащих театра.

Я только тут поняла, насколько почетный караул производит больше впечатления, чем монотонное чтение какой-нибудь наемной монашки. Эти как бы застывающие в немой скорби фигуры, сосредоточенно и благоговейно охраняющие последний покой умершего, запечатлелись в памяти. И молчание так подходило к великой артистке, бывшей такой молчаливой в жизни. Вообще запомнилось, что ни громких рыданий, ни выкриков, ни истерик не было ни разу за все время. Целомудренно молчала скорбь и близких, и друзей, и тех, для кого с ней вместе уходила навсегда лучшая страница истории Малого театра. Но такие потрясенные лица, такие глаза... их не забудешь.

Все время прибывали новые венки и цветы. Хор то Малого театра, то других театров беспрерывно пел погребальные песнопения... Приходили всё новые и новые лица. Артисты Малого театра — А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова[1], М. Ф. Ленин[2] и многие другие — не расставались с нами: не могли уйти от нее. В волнах застилавшего комнату ладана я видела скорбные лица и удерживаемые слезы.

Четыре дня дом жил какой-то странной жизнью... Что-то делалось: скульптор Андреев[3] снимал маску с Марии Николаевны, приходили депутации, фотографы, а она лежала строгая и прекрасная и, казалось, была недовольна тем почетом, каким в последний раз окружала ее жизнь.

В пятницу рано утром гроб вынесли в церковь Большого Вознесения у Никитских ворот: церковь, где венчался Пуш-

---

[1] Евдокия Дмитриевна Турчанинова — народная артистка Союза ССР, выдающаяся актриса. В Малом театре с 1891 года.

[2] Михаил Францевич Ленин (1880—1951) — народный артист РСФСР. В Малом театре с 1902 года.

[3] Николай Андреевич Андреев (1873—1932) — заслуженный деятель искусств РСФСР, выдающийся советский скульптор, автор серии скульптурных портретов В. И. Ленина с натуры («Лениниана»), памятника А. Н. Островскому перед Малым театром, скульптурных портретов М. Горького и К. С. Станиславского.

кин и где хоронили Щепкина. Там была торжественная служба, при стечении огромного количества народа, длившаяся с перерывами весь день. Оттуда уже в одиннадцать часов вечера состоялся вынос в Малый театр.

Была теплая мартовская ночь — звездная и синяя. Путь колесницы освещался факелами, два оркестра сопровождали ее. Непосредственно за колесницей шли близкие, вокруг которых артисты Малого театра сделали цепь, а за ними — несметная толпа провожавших, сохранявшая идеальный порядок. Когда колесница, дрогнув, останавливалась перед каким-нибудь препятствием, вся толпа, не в состоянии сдержать разбега, как лавина, накатывалась совсем близко к колеснице, и тогда раздавалась в ночном воздухе команда — звучные и сильные голоса артистов, державших цепь: «Стоп!» — как на корабле... и вся огромная толпа замирала послушно.

На Театральной площади — после остановок у Камерного театра и студии имени Ермоловой, где колесницу встречали оркестр и речи, — эта толпа должна была влиться в толпу ожидавших процессию у Малого театра.

Зрелище было изумительное. Казалось, что вот-вот произойдет что-то непоправимое, что площади не хватит для всех этих толп — и, однако, порядок почти не нарушился.

Гроб внесли в Малый театр и установили в фойе. Там уже ожидал оркестр, капелла, артисты — и началась гражданская панихида, длившаяся до трех часов ночи.

Гроб стоял посреди фойе на возвышении, затянутом черным крепом, среди лавровых деревьев и венков, а в открытую дверь бывшей «царской» ложи на него глядела сцена Малого театра — та сцена, которой Ермолова отдала без остатка всю свою прекрасную жизнь.

Последний свой срок на земле она провела в тех стенах, которые для нее были храмом ее сердца.

Мы с ее дочерью остались ночевать в театре. В той самой уборной, в которой когда-то одевалась Мария Николаевна и куда я молодой девушкой не входила иначе как с замиранием сердца.

Не могу сказать, сколько я передумала, сколько воспоминаний и образов встало передо мной в темноте этой уборной, служившей в свое время приютом гению...

Мы спали — и не спали и отчетливо сознавали, что в это

время в фойе продолжается последняя «жизнь» артистки. Последнее поклонение ей. Всю ночь сменялся почетный караул: на этот раз не только артисты Малого театра, но и всех других московских театров. Сменялись каждые десять минут, и стояли кругом гроба человек по двадцати, чтобы все желавшие могли оказать ей этот последний почет. Таким образом, не преувеличивая, можно сказать, что в почетном карауле перебывало около тысячи артистов. И всю ночь — по одному, непрерывной цепью, тянулись люди — прощаться с ней. И всю ночь не расходилась толпа с площади.

К девяти часам утра стали прибывать на площадь депутации от московских театров со стягами и оркестрами. Они размещались вокруг трибуны для ораторов. Под звуки траурного марша Шопена гроб вынесли на руках из театра. Начались речи.

Прекрасное слово народного комиссара здравоохранения Семашко, взволнованные слова Юрьева[1], М. Ф. Ленина, представителей Наркомпроса, Рабиса. Все, как один, отмечали, что имя Ермоловой не умрет, что смерти для нее нет — пока жив театр.

Особенно прозвучала речь Качалова[2], сказанная его виолончельным голосом с глубоким внутренним волнением. Он говорил, что Марию Николаевну ценят не только за то, что она была великой Ермоловой, но за то, что она «была, есть и будет светлой душой человечества».

— В ней осуществилась, — говорил он, — гармония светлых, благородных, чистых порывов души... Жестокая смерть не может вырвать у нас Ермоловой, так как она всем своим творчеством и жизнью говорит нам: «Будьте совершенны, как я!» Самую гениальную роль играет сейчас Ермолова: она убеждает весь мир, какая беззаветная сила заключается в этой гармонии, какая сила для нас в этой необходимости гармонии духа!

Эта панихида на площади смело могла назваться всенародным хоровым действом. Речи, чередовавшиеся с изуми-

---

[1] Юрий Михайлович Юрьев (1872—1948) — народный артист Союза ССР, выдающийся актер, общественный деятель. Дебютировал в Малом театре в 1892 году. С 1893 года — актер Петербургского Александринского театра (ныне Ленинградский театр им. Пушкина), в котором играл (с перерывами) вплоть до 1948 года. Автор книги театральных воспоминаний «Записки» (1939).

[2] См. примечание на стр. 145.

тельным по торжественной скорби мотивом марша из «Ричарда».

Вероятно, нечто подобное можно было видеть в древних Афинах во время всенародного представления драм Софокла.

Это был воистину коллективный, единодушный подъем, Москва провожала свою великую артистку торжественно, величественно и светло. И чувствовалось, что ни одного ложного слова не было тут сказано, ни одной фальшивой слезы не было пролито: общая душа горела общей скорбью и общим благоговением.

После окончания гражданской панихиды тихо тронулась машина с гробом. Когда раньше шли разговоры о том, как доставить гроб в село Владыкино[1], где Мария Николаевна завещала ее похоронить на скромном кладбище, возле могил ее родителей и сестер, многие возражали против перевозки на автомобиле, говоря, что это якобы противоречило всему укладу Марии Николаевны, ее уважению к старинным обычаям. Но по чисто техническим соображениям пришлось все же прибегнуть к этому способу. И получилось сильное впечатление: до заставы автомашина, декорированная зеленью, с белым катафалком и гробом двигалась медленно, сопровождаемая несколькими автобусами и автомобилями. Улицы были запружены народом, толпы провожали до самой заставы. Сделали остановку у театра МГСПС, который встретил шествие также речами и оркестром. А после заставы автомобили развили ход — и вот по снежной равнине, окаймленной зеленой полосой леса, как-то стремительно уносился белый катафалк — настолько белый, что почти не выделялся на чистом снегу, и казалось, что гроб с останками великой артистки летит, парит по воздуху, невольно напоминая ту «летящую» походку, которая составляла отличительную черту Ермоловой.

На тихом сельском кладбище скоро вырос могильный холм. Его закрыли груды живых цветов, благоухавших на теплом воздухе, вороха лавров, туи и букса. В последний раз пропели «вечную память». Кто-то прочел стихи прерывающимся голосом... А. А. Яблочкина сказала последнее

---

[1] Владыкино — подмосковная деревня, где жила летом семья Ермоловых.

«прости» от товарищей... и разошлись, оставив ее в той ограде, где так часто бывала она при жизни.

Солнце ярко светило, небо было синее: точно сама природа после многих дней холодов и дождей облеклась в торжественные светлые одежды, чтобы похоронить одно из прекраснейших созданий своих.

Благороден и величав был конец Ермоловой, как благородна и величава была вся ее жизнь. И в моей памяти навсегда останется рядом с обликом классической Сафо или Марии Стюарт ее прекрасное лицо, то, какой она лежала в гробу в золотом венчике: создание без возраста, без эпохи, создание такой же величественной красоты, как «Ночь» Микельанджело.

Тогда было решено поставить ей памятник на Театральной площади.

Если этот проект осуществится, это будет первый памятник женщине-артистке в нашей стране. И кто же больше достоин его, чем та прекрасная жрица искусства, пламенный трибун любви и свободы, которой имя было — Мария Николаевна Ермолова?..



МАЛЫЙ ТЕАТР

Я застала в Малом театре[1] ту легендарную полосу, о которой теперь мало кто помнит, и видела артистов, почти забытых даже театроведами, но в свое время бывших любимцами Москвы: я помню, например, великолепного комика Живокини[2] и его достойную партнершу Акимову[3], одним своим видом уже вызывавших добродушный смех у зрителей. Но, конечно, мои беглые воспоминания не могут быть занесены на страницы книги. Ближе других из «старых могикан» я знала Н. М. Медведеву, любимую ученицу Щепкина и верного друга щепкинской семьи.

Мать Надежды Михайловны, Акулина Димитриевна, была одной из тех «Акуль», «Луш» и «Параш», которые в крепостных театрах красовались Психеями, порхали зефирами и пели любовные жалобы пастушек, — она была воспи-

---

[1] Малый театр (ныне Московский ордена Ленина Государственный академический Малый театр) — один из старейших и крупнейших русских драматических театров, выросший из университетской труппы, возникшей еще в XVIII веке. Открытие его состоялось 27 октября 1824 года. Развитие искусства Малого театра шло под влиянием русских революционных демократов В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского. Основоположниками актерского искусства Малого театра были М. С. Щепкин (как великий представитель стиля критического реализма) и П. С. Мочалов (как великий революционный романтик). Их дело продолжали крупнейшие актеры следующих поколений — И. В. Самарин, П. М. Садовский, С. В. Шумский, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, А. И. Южин, А. П. Ленский и др. Сцена Малого театра была трибуной, с которой впервые звучали обличительные пьесы Гоголя и Грибоедова, Островского и Тургенева, Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина. За его большую воспитательную роль, за его высокоидейное, гуманистическое и правдивое искусство Малый театр называли «вторым Московским университетом».

[2] Василий Игнатьевич Живокини (1807—1874) — знаменитый русский комик, актер Малого театра (с 1824 по 1874 год), партнер М. С. Щепкина.

[3] Софья Павловна Акимова — актриса Малого театра (с 1856 по 1889 год).

танницей балетной школы и отличалась прекрасными способностями: в свое время пела, танцевала и участвовала в драме. Она сама рассказывала мне, как во время наполеоновского нашествия, в 1812 году, всю их школу вывезли «от француза» в Кострому и как они там играли в губернаторском доме.

Я с интересом слушала ее рассказы. Эта чистенькая, беленькая старушка, сидевшая в своей комнатке в глубоких вольтеровских креслах, похожая на волшебницу из «Спящей красавицы», возбуждала во мне что-то вроде благоговения: я знала, что она родилась в 1796 году, в том самом XVIII веке, который так занимал и волновал нас, детей XIX века. Те далекие времена, о которых я учила в учебниках истории, — война 1812 года, смерть Пушкина, убийство Грибоедова и много чего еще, — все это пережила бабушка Акулина Димитриевна, и точно истоки нашего времени видела я, сидя рядом с этой старушкой и слушая ее рассказы.

Она рассказывала мне, как привела маленькую дочь свою в балетную школу. В это время со сцены уходила тогдашняя знаменитость — Надежда Репина[1]. Директор принял Акулину Димитриевну не как чужую. Он посадил малютку на стол и сказал:

— Ну вот, одна Надежда уходит от нас, а другая приходит ей в замену!

Его надежда оправдалась, но не совсем так, как он думал. Правда, Надежда Михайловна сразу признана была способной и быстро заняла, окончив школу, место первой актрисы. Щепкин занимался с ней. Она переиграла все первые роли в тогдашних драмах, а главное, в модных тогда мелодрамах. Играла все больше вещи «жестокие», ту «дюсисовскую дрянь», от которой так страдал Щепкин, например «Серафиму Лафарж», в которой ей приходилось из гроба вставать...

Она сама, смеясь, говорила мне, что не может сосчитать, сколько раз на сцене ей приходилось стреляться, топиться, сходить с ума, убивать и быть убитой! Из гроба *просто* не встанешь — и потому в ней мало проявлялась та щепкинская

[1] Надежда Васильевна Репина (1809—1867) — выдающаяся драматическая актриса и певица. С 1828 по 1841 год служила в Малом театре, где исполняла роли с пением. Пела и в оперных спектаклях Большого театра. Вынуждена была, выходя замуж за композитора А. Н. Верстовского, покинуть театр, так как по тогдашним понятиям жена дворянина не имела права быть актрисой.

простота, которую он старался вложить в нее. Видевшие ее молодой вспоминали ее всегда в белом, с распущенными волосами, с слегка напыщенной речью и величественными манерами. Кроме того, ее и в молодости полная фигура не могла не мешать впечатлению, и общий голос был, что только с переходом на пожилые и старые роли она «нашла себя».

Тут в ней явилась и простота, и тот неподражаемый юмор, которому нечего было делать в ходульных ролях прежнего репертуара, и масса новых возможностей дали ее таланту заиграть и заблестеть всеми переливами. В молодые годы она не могла дать всего богатства своего дарования, которое развернулось в ролях старух, где благодаря ее наблюдательности, острому проникновению и уму не было границ разнообразию и жизненности создаваемых ею типов.

Кто видел ее, например, в Хлёстовой в «Горе от ума» — воплощении старинной грибоедовской Москвы, словно сошедшей с гравюры 20-х годов, или в Гурмыжской из «Леса» — бывшей львице, жадно цепляющейся за остатки женской жизни, чувственной, злой и сентиментальной, или в лучшей из ее ролей — в Мурзавецкой из «Волков и овец» — этом русском Тартюфе[1], в черных одеждах ханжи, лицемерки и хищницы, — тот вообще никого совершеннее в этих ролях не видел. Как бы ни была посредственна пьеса, Медведева из того лица, которое играла, всегда создавала живую жизнь и заставляла верить в радости, горести, слабости своих героинь. Не перечислишь все образы, созданные ею, включительно до библейски трогательной матери в «Уриэль Акоста» и слепой в «Побежденном Риме»[2], поднимавшейся до высот настоящей трагедии: пережитая большая жизнь дала проникновение в настоящее страдание, и в трагедии, как в драме и комедии, она всегда находила верные тона. Теперь Щепкину не пришлось бы журить ее и прибегать иногда к сильным выражениям, чтобы оживить ее холодность, как это бывало в молодости.

Медведева считалась одним из лучших украшений Малого театра и пользовалась огромным влиянием, впрочем никогда не употреблявшимся ею во зло. Она пускала его в

---

[1] Тартюф — главное действующее лицо одноименной комедии Мольера.

[2] «Побежденный Рим» — трагедия французского драматурга А.-Д. Пароди.

ход разве лишь для помощи и поддержки молодым силам; дух интриги был чужд ей.

Об ее характере может дать понятие следующий инцидент. Когда она была еще молода и занимала первые места как «героиня», один не в меру усердный поклонник вдруг без ее разрешения написал и выпустил в свет брошюру «Н. М. Медведева». Это было в 50-х годах — около ста лет тому назад... Теперь принято даже о совсем молодых артистах писать целые статьи с описанием их биографии, жизни, манеры работать; тогда это было очень необычно: в рецензиях писали только об игре артистов, но ни их частной жизни, ни характера не касались. Это показалось Медведевой плохого сорта рекламой, и вот она заставила всех своих друзей рыскать по Москве и скупать эту брошюру; скупив, она уничтожила ее и грозно упрекала автора. Случайно уцелело несколько экземпляров — один имеется у меня, — брошюра не говорила ничего лишнего, но и это оскорбило щепетильность артистки...

Я помню Медведеву величественной, грузной старой дамой. Она была так полна, что Черневский, любивший пошутить, уверял, что когда она купается летом, то мазиловский пруд выходит из берегов. Я ребенком верила этому и все бегала смотреть, как это бывает, да никак не поспевала к той минуте, когда она входила в воду.

Лицо у нее было из тех, что к старости, как говорят, становится красивее: это бывает обыкновенно, если в молодости не хватает красок и огня. У нее были приятные черты, выразительные, умные глаза. Волосы, гладко причесанные на пробор, по-старомодному прикрыты черным кружевом, «фаншончиком» или наколкой. Шелковые платья, темные, солидные, облегали ее массивную фигуру; вместо брошки она носила брильянтовый знак. Она была довольно неподвижна из-за своей полноты, но зато ее разговор, ее смех и интерес ко всему окружающему были полны оживления — и в тяжелом теле жил живой и легкий дух.

Преобладающим выражением у нее было всегда величаво-благосклонное; мне в детстве казалось, что такими бывают старые королевы из моих любимых сказок. И все кругом нее было так же массивно, прочно и по-своему красиво, как она сама. В гостиной стояла не старинная, но старомодная, крытая шелком мебель, висели портреты Щепкина и других ее знаменитых современников и стоял — в прежние времена

неотъемлемая принадлежность каждого актерского дома — стеклянный шкафчик, полный всевозможных подношений, где наряду с золотыми венками и серебряными бюварами бережно хранились старинные чашки с пестрыми цветами и фарфоровые пастушки.

В молодости она жила открыто и весело, поклонников у нее было много, но женщиной уже лет под сорок она, к общему удивлению, вышла замуж за маленького актера Охотина, много моложе ее, и от этого брака у нее родилась дочь.

Брак Надежды Михайловны был не из удачных. Бедный Охотин, человек неглупый, со способностями и страстной любовью к театру, страдал приступами помешательства на почве алкоголизма. Жизнь его проходила то дома, то в лечебнице для душевнобольных, так что дома он присутствовал не как хозяин, муж и отец, а скорее как временный гость, занимающий диван в кабинете и «не знающий ни дня, ни часа», когда неумолимый враг опять вытолкнет его из этого уютного угла в ужас психиатрической лечебницы. Самое печальное было то, что он сознавал, когда «это» начинало на него находить... Он был большею частью смирен, мало заметен, иногда только оживлялся за стаканом пива, но большей частью с оттенком желчи и раздражения. Меня пугал взгляд его глаз, всегда точно налитых кровью...

Может быть, благодаря этому в доме Медведевой чувствовалась какая-то неуловимо грустная атмосфера. И Маня, дочь ее, росшая среди пожилых людей, казалось мне, была не ребенком, а маленькой взрослой... Дом Надежды Михайловны не был светлым домом, и в нем не чувствовалось настоящей радости, и это несмотря на ее большое радушие, уменье принять, угостить, устроить карты для взрослых, игры для детей. Но тем не менее у нее бывало много народа из театра, из литературного и профессорского мира. Для театральной молодежи ее «приходите» звучало приказанием и равносильно было великой милости. По праздникам вся Москва езжала к ней с поздравлениями.

Надежда Михайловна не преподавала в школе, но у себя на дому занималась много и почти никому не отказывала в совете и критике. Как и ее учитель Щепкин, она не скупилась и щедро делилась своим замечательным искусством. В те времена, когда актеры частенько учили свои роли, не прочитав всей пьесы до конца, у Надежды Михайловны был совсем другой подход: в самую пустячную роль

она вдумывалась, как в большую, и любила повторять слова Щепкина: «Нет маленьких ролей — есть маленькие актеры».

Помню ее советы мне, наши долгие беседы... Она любила рассказывать мне о щепкинском доме.

— Самые счастливые мои годы прошли у него в доме, под его руководством... — говорила она. — В нем для меня навсегда остался идеал артиста, каким он должен быть, и человека. Я не знала человека лучше и человеколюбивее, чем твой прадед. Ему я обязана не только тем, что из меня вышла актриса, но и больше: тем, что у меня есть нравственные устои и любовь к людям!

Она очень много говорила со мной об искусстве. Жалею, что не записывала всего, что слышала от нее в наши частые встречи. И еще более жаль, что она не оставила своих мыслей записанными, подробно разобранными. Тогда об этом не думали.

Все ее указания были проникнуты духом жизни и правды, и беседа с ней была всегда интересна: говорила ли она о прошлом или живо и остроумно обсуждала театральные события...

Ясно остался в памяти один разговор, может быть, потому, что за мое кратковременное пребывание на сцене я свято следовала ее советам. Она учила меня, как подходить к роли:

— Всегда читай не только слова роли, но и то, что за этими словами. Старайся разобрать это. Вот, положим, у тебя стоит: «Папа!» Ты восклицаешь: «Папа!» Но как ты это восклицаешь? Обрадовалась ли ты? Испугалась ли? Хочешь ли чего-нибудь от него? Все это можно обдумать, только внимательно прочтя всю пьесу, и тогда каждое восклицание, каждая пауза у тебя заполнятся содержанием.

Или вот, например, написано «входит». Ты входишь на сцену... и автор больше ничего не говорит. Если ты прочла пьесу, ты легко можешь себе представить, откуда ты пришла, что ты делала за сценой. Что было за кулисами? Может быть, ты была занята, тесто месила и прибежала подсыпать сахара? Может быть, книгу читала и пришла за новой? Может быть, просто слонялась без дела? В каждом случае ты придешь совсем другая. В первом случае — вся в муке, раскрасневшаяся от усилий, торопливо. Во втором — серьезная,

деловым шагом подойдешь к шкафу, вынешь или поставишь книгу: в тебе будет чувствоваться вдумчивость, захват прочитанным... В третьем — ты появишься заспанная, вялая, шлепая туфлями и волоча юбку со скучающим видом... и т. д. — можешь сама подобрать примеры. Но от этого зависит вся дальнейшая твоя сцена, весь ее тон, вся ее окраска. Только помни: ты не только потому вошла на сцену, что это понадобилось автору, а потому, что ты жила чем-то за сценой, что-то делала, — *вот эту*-то *жизнь и принеси на сцену.*

Теперь это звучит азбукой; тогда это было новое, ценное отношение к роли.

Перед Малым театром у Медведевой есть еще другая заслуга, не только как артистки: всем в истории театра известно, что Медведева открыла, угадала и дала театру звезду первой величины — Ермолову. До самой смерти она оставалась другом и учительницей Ермоловой. В первые годы деятельности Марии Николаевны, пока гениальный талант не пробил косности и окаменелости «начальства» и не завоевал Москвы, она была поддержкой и защитой артистки.

Редкий в истории театра пример — чтобы стареющая артистка со слезами приветствовала молодое дарование, как это сделала Медведева после дебюта Ермоловой, чтобы отрекающаяся от трона королева *радостно* отдавала свою корону; и этого одного довольно, чтобы понять, какая исключительная и редкая артистка и женщина была Надежда Михайловна Медведева.

* * *

Вот передо мной яркая фигура Федора Петровича Горева[1], в течение шестнадцати лет игравшего героев в Малом театре.

«Физиономия актера» меняется по мере того, как меняется сама жизнь, эпоха и искусство. Давно уже вывелись «Несчастливцевы», хотя, к сожалению, «Аркашек»[2] и сейчас можно встретить в актерском мире, только одеты они иначе да жаргон у них другой. Но «Несчастливцевых» нет, да и Горевых тоже: исчезли такие исключительно типичные для своего времени, такие специфические актеры. Люди без об-

[1] Федор Петрович Горев (1850—1910) — выдающийся русский актер. В Малом театре с 1880 по 1900 и с 1909 по 1910 год.

[2] Несчастливцев, Аркашка — образы бродячих провинциальных актеров из пьесы «Лес» А. Н. Островского.

разования, только с талантом, не прошедшие никаких курсов, а все берущие чутьем, люди, для которых нет жизни и интересов вне театра и у которых театральны и любовь, и душа, и самая смерть.

Таким был Горев. Он был до того хорош на сцене, что в жизни никому даже в голову не приходило предъявлять к нему какие бы то ни было требования. Важно было то, что на сцене это был изумительный любовник, смелый герой, совершавший подвиги благородства и заставлявший верить, что благородство — не химера; и совсем не важно было, что в жизни это — недалекий человек, любивший выпить, кутнуть, игравший в карты, попадавшийся в каких-то не особенно красивых историях, приведших его даже как-то на скамью подсудимых. И там — в суде — судили не этого слабого человека, а судили великолепного актера. Защищавший его адвокат, известный Н. П. Шубинский, написал ему «последнее слово» и строго сказал:

— Вы, Федор Петрович, не вздумайте *своих* слов говорить: выучите вот это наизусть и скажите — больше ничего, слышите?

Горев выучил последнее слово, как монолог, и сказал его так, что заседатели, ни одной минуты не колеблясь, вынесли ему оправдательный приговор.

Этот человек был бессознательным проводником прекрасных мыслей, поэтических вдохновений и благородных чувств, остававшихся непонятными и чуждыми ему самому... Я помню, как он играл с Ермоловой в «Марии Стюарт» роль Паулета. Он был так величественно хорош в ней, так благороден и человечен, так исторически правдив, что захватил всех. Я сказала ему, увидав за кулисами:

— Как вы были сегодня хороши, Федор Петрович!

Он с довольным видом ответил:

— Я очень рад, что вам понравилось, вы — умница.

Потом помолчал и спросил:

— А скажите, деточка (он был со мною в дружбе, особенно после того, как из любезности к Черневскому сыграл роль героя в моей одноактной пьеске «Летняя картинка»)... скажите, кто он, собственно, был — этот Паулет?

Я ясно помню его в роли этого пожилого рыцаря, помню всю его фигуру, точно вылитую из вороненой стали, помню тот строгий пуританский[1] дух, которым он весь был

[1] Пуританский — здесь: строгой нравственности.

обвеян, дух, совершенно не свойственный ему в жизни. Серьезный до суровости, с полными достоинства важными движениями, беспощадный, но благородный враг, человек, для которого долг и честь — прежде всего, Горев почти без слов давал полный рассказ об этом человеке, об этом историческом типе — тем более поразителен этот его наивный вопрос...

Каким контрастом с этой фигурой являлся француз де ла Тремуйль из «Графа де Ризоора» Сарду[1] — трудно себе представить. Одно и то же лицо, с прекрасными чертами Горева, но если бы его в ролях Паулета и Тремуйля запечатлели не плохие фотографии, а старинные мастера вроде Ван-Дейка[2] или Рембрандта[3], трудно было бы поверить, что это один и тот же человек. Тремуйль, по которому сразу видно, что за ним стоит несколько аристократических поколений, жизнь при блестящем дворе, привычка ступать по коврам и скользить по мозаичным полам, легкость движений, каждый горделивый поворот головы — все это опять-таки было исторически верно и стильно, — и, конечно, он ничего не знал об этом Тремуйле, его роде и эпохе.

Еще одна контрастная фигура, идущая вразрез с предыдущим, но не менее совершенная в своем роде: лакей Григорий из «Плодов просвещения»[4].

Красив он был в роли «выездного лакея» неподражаемо. И вместе с тем как за Тремуйлем мы видели всех его предков, так тут за ним можно было видеть целый ряд крепостных «холуев», испытавших «и барский гнев, и барскую любовь», развращенных до мозга костей спецификой лакейских. Это были трутни, которых брали в горницы за статность и высокий рост и которые часто попадали в фавориты к помещицам, иногда для того, чтобы потом быть выпоротыми на конюшне и забритыми в солдаты. Люди, знавшие страх, ненависть, а попавши «в случай» — наглость и дерзость. Таким являлся Григорий в исполнении Горева. Какие-

---

[1] «Граф де Ризоор» — историческая пьеса известного французского драматурга Викторьена Сарду (1831—1908). В советском театре шла под названием «Фландрия».

[2] Антонис Ван-Дейк (1599—1641) — выдающийся фламандский живописец.

[3] Харменс ван Рейн Рембрандт (1606—1669) — великий голландский живописец и график.

[4] «Плоды просвещения» — пьеса Л. Н. Толстого.

то неуловимые черты — он играл совсем без грима, — что-то пошлое в улыбке, нагловатость за спиной «господ», что-то плотоядное во взгляде на хорошенькую даму, которой он надевал ботики, и как надевал — точно всю жизнь только этим и занимался.

Я сказала ему, что он замечательно играет лакея, после героев и рыцарей... Он засмеялся и говорком пропел мне старинный куплет:

Я из бар попал в лакеи —
Но бывает иногда,
Что лакеи из ливреи
Попадают в господа!

Но таким «барином из ливреи» Горев никогда не был. Стоило вспомнить его в «Старом барине» (пьеса Пальма[1]), чтобы убедиться, каким настоящим «барином» умел быть этот мальчик от фотографа, волею судеб наделенный в некоторой степени тем даром «перевоплощения» и разнообразия в однообразии, каким была так щедро наделена Ермолова. Когда Горев играл лакея Григория, то, несмотря на то что это было то же самое лицо с классическими чертами, которое поражало в «Орлеанской деве» своей красотой Иоанну, а с ней всю Москву, когда Лионель классически красиво падал и ронял шлем, смешать эти два лица было невозможно.

Красота его, совершенно лишенная сладости, часто поражала. И помню, что пятнадцатилетней девочкой я, смотря, как в «Имогене»[2] Горев неслышно, с грацией тигра, крался в розоватом полусвете к ложу спящей Имогены, недоумевала, как могла Имогена предпочесть коротконогого Постума этому царственному красавцу!

В Гореве была какая-то забавная наивность, соединявшаяся с актерской самоуверенностью. Он знал, что его считали недалеким, и не обижался на это, но иногда протестовал; например, заявил одному нашему общему знакомому: «Вот все говорят — «Горев глуп, Горев глуп...» А я вот вче-

---

[1] Александр Иванович Пальм (псевдоним «П. Альминский») (1823—1885) — русский беллетрист и драматург.

[2] «Имогена» — так называлась (по имени героини) в переводе С. А. Юрьева драма В. Шекспира «Цимбелин». В 1891 году Ф. П. Горев играл в ней роль Иахимо.

ра два часа с Танечкой проболтал. да как хорошо! Но ведь она же умнейшая из моих знакомых барышень. Разве она стала бы со мной так долго разговаривать, если бы я был глуп?»

А у меня была к нему прямо слабость. Очень уж он был весь характерен. Красив умопомрачительно той красотой, какую видишь на картинах и встречаешь в античной скульптуре, — красотой, которая требует пурпурных плащей, золотых лат и лавровых венков. К нему не шли котелки, пиджаки и сигары; он был для современности слишком «декоративен», вроде как если бы Венеру Милосскую одеть в модное платье и затянуть в корсет: получалось что-то противоестественное. Эта его красота в соединении с талантом вызывала, конечно, частые увлечения им. Но настоящей любви он, этот художник любви, и не знал и не внушал. Ухаживал он за каждой женщиной, попавшейся ему на дороге. К тем, кто его вышучивал, он относился добродушно... Как-то раз за кулисами он стал ухаживать, по обыкновению, за той женщиной, которая стояла рядом с ним. Это была юная Дуня Турчанинова, которую он буквально чуть не до слез довел приставаниями. Она не выдержала и, вспыхнув, сказала ему:

— Как вам не стыдно, Федор Петрович, ведь это же пошло!

Он вдруг устыдился ее великолепных глаз, с молодым гневом и искренним недоумением смотревших на него, и ответил:

— Ну, ну, не сердитесь, не сердитесь, деточка: не буду больше... пойду играть для вас.

И пошел играть — играл что-то Шекспира и сыграл свою сцену так, что действительно довел ее до слез — на этот раз до слез чистого восхищения.

В год, когда была написана «Летняя картинка», хоть я и решила уйти со сцены, Горев уговорил меня поехать с ним в поездку в Нижний, где мне предстояло переиграть много ролей, но я успела только сыграть с ним «Летнюю картинку» и тяжело заболела, чем-то вроде тифа. За время моей болезни он совершенно бросил все свои шутки и ухаживания и относился ко мне необыкновенно сердечно, несмотря на то что я подвела их поездку порядком. Вообще он был добродушен и незлопамятен ко всем. Давал деньги всякому, кто ни попросит; правда, и брал частенько без отдачи. Никогда

не требовал гонорара, если дела труппы были неважны во время гастролей. Он и умер нищим. Однако Горев не был тем, что называется «джентльмен». Да и откуда было ему взять джентльменство?

Вот какова была его жизнь по его собственным рассказам.

Маленьким мальчиком он еще жил в сравнительном достатке. У него был даже «гувернер» — любопытная личность: бывший актер Александринского театра, уволенный за пьянство, некий Прохоров. Этот Прохоров не более не менее как получил бессмертие — благодаря Гоголю. Когда на Александринской сцене репетировали «Ревизора», Прохоров должен был играть роль в два слова, помощника пристава в пятом явлении. Когда дело доходило до его выхода, помощник режиссера на вопрос: «А где же Прохоров?» — неизменно отвечал: «Прохоров пьян». Присутствовавшему на репетициях Гоголю это так понравилось, что он вычеркнул всю роль помощника пристава и вместо нее написал и ныне звучащие со сцены слова в роли пристава: «А Прохоров пьян?» И ответ городового: «Пьян!»

Вот этот самый Прохоров, спившись окончательно, попал какими-то судьбами в Харьков и поступил в семью Горева, где он его с семи до одиннадцати лет учил языкам, а больше, с пьяными слезами, декламировал ему всякие монологи и уверял, что в нем, в Прохорове, погибает великий артист. Эти странные уроки заронили в талантливого мальчика страстную любовь к сцене, а посещения с Прохоровым театра довершили это. Но когда ему минуло одиннадцать лет, его отец разорился и его отдали «мальчиком» в модный магазин. Там его нещадно драли за страсть к театру, и он бежал оттуда. Вскоре он остался круглым сиротой и пробивался как умел: поступил в типографию, где вертел колесо машины, — электрических тогда и в помине не было, — потом ему удалось найти службу в фотографии. Но и оттуда его выгнали. Это было в Таганроге. Ему было семнадцать лет. Недолго думая он пошел в грузчики и таскал мешки с мукой на пароходы, за что получал пятьдесят копеек в день.

— И ел и спал гораздо лучше, чем теперь... — прибавил он, рассказывая это.

Заработав кое-что, он отправился в родной Харьков, и там наконец его мечта исполнилась: красавца мальчика за-

метил Дюков и взял его в театр на десять рублей в месяц. От него он перешел к антрепренеру Кандаурову[1], где уже получал двадцать рублей в месяц: десять — как актер, пять — за исполнение обязанностей помощника режиссера и пять — за бутафорскую работу. Жил он на эти деньги, на которые надо было и одеться для сцены; как-то в Харькове он устроился на окраине, снимая в разрушенном доме комнату за два рубля в месяц. С ним была компания: еще один молодой актер, два студента и отставной полковник (кажется, негласно подрабатывавший милостыней). Театральный сторож снимал весь этот дом за четыре рубля в месяц. Домишко стоял против университетского сада, на пустыре, заросшем травой и деревьями. Постелью жильцам служила солома. Но к середине зимы последняя годная для жилья комната этого домишки окончательно разрушилась, и компания разошлась.

Гореву пришлось после этого ходить по трактирам, делая вид, что он дожидается товарища, и выслушивать просьбы о выходе... Так проходило время до четырех часов утра, когда начиналась заутреня в монастыре, где можно было погреться и отдохнуть перед архиерейской усыпальницей часов до семи...

Когда после сезона он отправился в Екатеринослав искать счастья, всего капитала у него было два рубля, не считая яркого таланта и обаятельной красоты. Ехал он с почтовыми или с «обратными» за пятачок, слезая за версту от станции, чтобы во время перепряжки, не показываясь на станции, забежать вперед и ждать лошадей для дальнейшего пути...

В Екатеринославе ему повезло. Туда приехал известный впоследствии опереточный артист Родон, тогда игравший первых любовников, и должен был играть только что появившуюся пьесу Островского «Доходное место». И вдруг Родон заболел. Горев чуть не на коленях вымолил у Кандаурова дать ему сыграть за Родона. Этот спектакль был настоящим триумфом для юного артиста. Публика устроила ему овацию, а Кандауров пришел к нему за кулисы и поздравил с переходом на первые роли и с окладом в семьдесят пять рублей в месяц.

---

[1] Дюков, Кандауров — известные провинциальные антрепренеры.

Для него это было богатством... С этого дня можно считать начало карьеры Горева. Он быстро завоевал себе большое имя. Лет шесть спустя, когда он гремел в провинции, его выписали в Петербург на Александринскую сцену. Он дебютировал в «Доходном месте», «Мишуре» и «Блуждающих огнях», где замечательно играл Макса Холмина. Но принят не был. Один актер Александринской сцены так объяснял, почему его не приняли:

«Если бы сам бог Аполлон принял образ человеческий и превратился в первого любовника, то и тогда Сазонов и Нильский его бы не пустили».

Но на следующий сезон известный режиссер Федоров во время гастролей Горева в Павловске увидал его в роли Армана Дюваля в «Даме с камелиями»[1] и немедленно пригласил его на Александринскую сцену. Он долго там не задержался, перешел в Москву в Малый театр, и лучшая пора его деятельности прошла там.

Москва любила его и многое ему прощала за его пленительный талант, за широкий, искренний лиризм, за изображение любви, в котором этот в жизни не знавший любви человек не имел себе соперников.

Играть с ним было легко и увлекательно. Из поколения в поколение передается рассказ о том, как в посредственной пьесе Лихачева «В родственных объятиях» всегда плакали настоящими слезами игравшие с ним актрисы. Знаменитой стала его пауза в совсем уж плохой пьесе Рокшанина «Порыв» — пауза, длившаяся по часам минуту, что для сцены исключительно долго. Горев играл роль человека, только что убившего за сценой свою любовницу. Он возвращался на сцену, зажигал папиросу, наливал себе стакан воды и пил, причем слышно было, как слегка стучали о стекло его зубы, — тут замирала не только публика, но и актеры, следившие из-за кулис. Я сама слышала, как во время спектакля в Нижнем старая городская мильонщица-меценатка, сидевшая в ложе рядом со сценой, во время этой паузы, когда в театре была гробовая тишина, на весь театр испуганным голосом воскликнула:

— Мерзавец! Да ведь он убил ее?

И правда, трудно было себе представить, что это

---

[1] «Дама с камелиями» — популярная пьеса французского писателя Александра Дюма — сына (1824—1895).

игра, что этот бледный как смерть человек не совершил только что страшного преступления.

Горев играл в моей одноактной пьесе из эпохи итальянского Возрождения «Вечность в мгновении», романтичной всем романтизмом моих девятнадцати лет, бродягу-оборванца, человека «со дна», смутно вспоминающего былую жизнь. Что он делал из этой роли! Что это было за вдохновение!

Подобные роли прекрасно играл А. П. Ленский, красивый, талантливый, высококультурный артист. Играя какого-нибудь героя, Ленский отлично отдавал себе отчет в том, к какой эпохе принадлежит герой, в возможностях исторической правды, в стиле. Горев же не знал ничего! Мог спутать эпохи Людовика XI и Людовика XVI, Елизавету Английскую с Елизаветой Петровной, но тем не менее стиль, верность эпохе — все у него было так же отчетливо, как у Ленского. Только творчески бессознательно.

Этот бывший грузчик изображал испанских грандов так, что можно было подумать, будто он явился на сцену прямо из XVI века, от испанского двора.

Один профессор, видевший его в пьесе из византийской жизни («Теофано» Аверкиева[1]) в роли императора Фоки, был поражен следующей деталью: Горев уходил из дворцового зала, обернувшись лицом к придворным, отступая назад и не сводя с них глаз. Он спросил Горева: как ему удалось установить эту подробность, какие источники он читал?

Горев ответил ему:

— Ничего я не читал... А вот как посмотрел на их морды, так думаю: того и гляди, пырнут кинжалом в спину — ну, и ушел лицом к ним!

Горев кончил свои дни печально. Ушла его молодость, ушла красота, ушла сила... Он кашлял кровью, у него что-то случилось с глазами, после кровоизлияния, и видевшие его в то время не могли поверить, что это был тот самый «Солнечный бог», который пленял со сцены каких-нибудь пятнадцать лет тому назад. Он покинул Малый театр, скитался опять по частным театрам, по провинции, был в Александринском театре, но опять там не удержался и только

---

[1] Дмитрий Васильевич Аверкиев (1836—1905) — русский драматург, автор «Каширской старины» и других пьес.

перед смертью вернулся в Малый театр — как больной лев приползает умирать в свою нору... Те, кому он мешал, пока был красив и силен, теперь приняли его равнодушно. Он играл роли стариков и играл их великолепно, но это был уже не тот Горев.

Он умер в больнице в Москве в полном одиночестве. Случайно попавший туда один из знавших его людей услыхал, что «умер какой-то Горев...» Когда он спросил у сестры милосердия, не Федор ли Петрович, она даже не знала имени...

Судьба и к его смерти отнеслась как-то неприязненно: о смерти его Москва не сразу узнала, так как он умер накануне праздника, на другой день газеты не выходили...

Конечно, на гроб его было возложено много венков... А там — «схоронили — позабыли», как говорит Офелия... И не осталось ничего от этой красоты, от этих человеческих слабостей и ошибок, от этого божественного дарования, ничего, кроме воспоминания у тех, кто скоро и сам уйдет из этого мира.

* * *

Полную противоположность Гореву и как человек и как актер представлял А. И. Южин[1].

С детских лет это имя для меня значительно. С годами многое пересмотрелось, переоценилось в отношении к нему, но значительность его актерского образа осталась ненарушенной.

Впервые я увидала его, когда была еще подростком, в роли Дюнуа в «Орлеанской деве». Я не могла бы сказать, что́ делал и в каких местах роли как поступал Южин, но с тех пор образ Дюнуа связался у меня с образом Южина — тогда стройного, тонкого, совсем еще юного на вид.

Когда мы читаем какое-нибудь классическое произведение и потом видим иллюстрации к нему, мы всегда чувству-

---

[1] Александр Иванович Южин (псевдоним князя Сумбатова) (1857—1927) — народный артист РСФСР, выдающийся театральный деятель, актер и драматург (автор пьес «Измена», «Старый закал», «Джентльмен» и др.). Актер Малого театра с 1882 года. С 1909 года — управляющий труппой Малого театра. В советское время — выборный директор, а затем почетный директор Малого театра.

ем разочарование: Татьяну, Онегина, Анну Каренину каждый представляет по-своему. Если бы можно было снять фотографии с этих представляющихся «очам души нашей» образов, какие различные портреты увидали бы мы! Редко случается так, чтобы изображение художником данного героя или героини совпало с нашей фантазией. Но изображение Южиным Дюнуа осталось у меня в памяти как воплощение молодого рыцаря.

Многие его роли запомнились мне: Мортимер в «Марии Стюарт», Рюи Блаз — Гюго и Дон-Карлос в «Эрнани»[1].

Но главным образом как резцом в гранит врезались в молодую память не столько созданные им образы, сколько все те великие слова, провозгласителем которых являлся Южин. Тогда неопытность заставляла смешивать образ, данный поэтом, с самим актером, и актер казался прекрасен... Критика часто упрекала Южина в том, в чем злейший враг не мог бы упрекнуть Горева: в холодности, и «читке», декламационном пафосе. У него не было и того, что дано было Ермоловой: она самые высокопарные, декламационные роли читала так, что зритель совершенно забывал форму слов, а чувствовал только их вечную истину. При этом Ермолова никогда не упрощала, не обедняла стиха, не сводила его к прозе, и, однако, казалось, что иначе не могла говорить и не говорила ни Мария, ни Иоанна, ни Имогена... Но читка Южина, может быть, именно своей вескостью, отчетливостью каждого произносимого им слова достигала большого впечатления. Я помню ясно, как молодое воображение, умевшее подставлять собственные порывы под слова возмущения и призыва к свободе, трепетало при его рассказе о страданиях угнетенной Фландрии, сопоставляя ее страдания с страданиями родины, и от его монологов зажигалось духом борьбы.

С течением времени я отдала себе отчет, что играть героические роли Южину помогали только огромная сила воли и любовь к театру, но, в сущности, его призванием были роли характерные, и в таких вещах, как «Волки и овцы», где он играл хищника Беркутова, или «Стакан воды», где он играл Болингброка, тонкого царедворца, он был неподражаем.

---

[1] Драма В. Гюго.

В комедийных ролях Южин иногда блистал. Как он играл, например, Телятева[1], как в этом старом легкомысленном кутиле умел оттенить те черты наивного добродушия, которые совершенно не были свойственны Южину в жизни!

Над ролями своими он работал упорно и долго. Он сам говорил о себе, что тогда доволен ролью, когда «объездит ее, как непослушного коня», и объезжал он свои роли долго, все время, пока играл их.

Так он работал над Чацким в продолжение многих лет, пока не перешел на Фамусова.

Я встречалась с Южиным в течение всей жизни, видела в очень многих ролях, но если бы я не видала его на сцене, я бы все равно всегда его помнила: он первый принес мне известие о событии, бывшем краеугольным камнем моей жизни и изменившем все ее течение. Я упоминала уже о том, как я, шутя, написала по приказу тетки моей, А. П. Щепкиной, пьеску «Летняя картинка». Я смотрела на это, как на забаву, и думала, что она разделит судьбу драм из мексиканской жизни, писавшихся мной по заказу моего маленького двоюродного брата. Но, помимо меня, Черневский направил пьеску по инстанциям, и вот произошел следующий разговор у меня с Южиным.

Я в то время играла у Корша[2], не представляя себе, что Щепкина может зарабатывать себе хлеб чем-нибудь, кроме сцены. Но особого влечения к театру я, несмотря на успех, которым пользовалась, изображая разных девочек и мальчиков, не имела.

Как-то пришла я на благотворительный концерт в Малом театре, ко мне подошел Южин. Я вспыхнула от удовольствия (это было еще время поклонения Рюи Блазу). Он снисходительно-ласково улыбнулся:

— Вас можно поздравить?

— С чем? — удивилась я.

— Как... разве это секрет?

— Если секрет — то от меня самой. О чем вы говорите?

---

[1] Телятев — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Бешеные деньги».

[2] Федор Адамович Корш (1852—1921) — антрепренер. В 1882 году организовал в Москве драматический театр, известный под названием «Театр Корш», просуществовавший до революции.

Он еще немного помучил меня и потом, видя, что я его действительно не понимаю, сказал:

— Так ведь сегодня театрально-литературный комитет *единогласно* одобрил вашу пьеску «Летняя картинка».

Что со мною сделалось!.. Так я узнала о судьбе моей первой пьески, которая и может считаться началом моей литературной деятельности. Таким образом, важнейший момент моей жизни связан у меня с Южиным.

Вступив в литературную среду, в компанию «Русской мысли», «Русских ведомостей» и «Артиста»...[1] я стала часто встречаться там с Южиным, бывшим желанным гостем в этих кругах.

Вот тут надо сказать, что за мою жизнь я была свидетельницей эволюции в отношении общественности к артистам, которая началась еще при Щепкине и продолжалась при Южине.

Южин один из первых пришел на сцену из так называемого «высшего общества» и, главное, принес с собой высшее образование. До Южина актер с высшим образованием был редкостью. Южин резко отличался от симпатичного, но бесшабашного и полусознательного типа актеров, изображавшегося тогда на сцене и в литературе. Всегда корректный, безупречно одетый, вежливый, он был далек от мочаловских или горевских падений и взлетов. Тот тип актера имел свою прелесть, но он был порождением обстоятельств, эпохи, и мне всегда приятно было убеждаться в исключительно хорошем отношении к актеру в лице Южина и «общества» и, главное, общественности. Уважение, высказываемое ему, поднимало все актерское сословие. А ведь до него на актера принято было смотреть отчасти как на парию. Если девушка из «общества» влюблялась в актера, семья оплакивала ее как погибшую. В этом была доля справедливости: тогда женщины из интеллигентных кругов часто шли на сцену, видя в этом единственно свободный для женщины путь к самостоятельности и деятельности, — все другие были для них закрыты или почти недоступны; а мужчины, за редкими исключениями, шли на сцену только тогда, когда им не

---

[1] «Русская мысль» — газета, выходившая в Москве с 1901 по 1916 год. «Русские ведомости» — московская газета, выходившая с 1863 по 1918 год. «Артист» — театральный и музыкальный журнал, издававшийся в Москве с 1889 по 1895 год.

удавалась другая карьера. Конечно, я не говорю о тех искони театральных семьях, дети которых, естественно, тянулись к сценической карьере.

Южин, в котором студенческая молодежь чувствовала «своего», товарища, был ее любимцем. Он широко шел ей навстречу, не отказывал никогда в участии в концертах в пользу землячеств[1] и не боялся высказывать свои убеждения.

Вспоминается мне безмятежный май в Судже, во время щепкинских празднеств[2] в 1895 году. Вспоминается, как знаменитые курские соловьи заливались взапуски с дивным голосом Ермоловой и аккомпанировали Шиллеру. Вспоминается, как в момент открытия памятника Южин взволнованно читал стихи в честь Щепкина, — вспоминается его гордое и радостное лицо в этот для него сугубо торжественный день, когда Россия поставила первый памятник русскому актеру. Высоко встала в тот майский день русская сцена, и Южин словно предчувствовал ту роль, которую будут в дальнейшем играть русские актеры.

Одну из красивых страниц в жизни Южина составляют его отношения с Александром Алексеевичем Остужевым[3], одним из лучших артистов Малого театра. Я знаю о них со слов самого Остужева. Как-то разговорившись, он с большим волнением рассказал, какую роль сыграл Южин в его судьбе.

Остужев свое детство и юность провел в Воронеже, тихом городе на берегу Донца. Был сыном скромного железнодорожного служащего. Знал в детстве лишения и нужду,

---

[1] Землячества — студенческие организации материальной, культурной и учебной взаимопомощи. Для пополнения своих средств землячества организовывали благотворительные концерты, где участвовали видные артисты.

[2] Щепкинские празднества. — В 1895 году отмечалось 100-летие со дня первого появления М. С. Щепкина на сцене (в школьном спектакле «Вздорщица» Сумарокова в уездном училище в г. Судже, Курской губернии). Празднества начались в Москве торжественным спектаклем Малого театра (на сцене Большого театра) с участием Яблочкиной, Горева, Южина и др. и в Петербурге спектаклем Александринского театра с участием Савиной, Стрельской, Давыдова и Варламова. 9 мая в Судже был торжественно открыт памятник М. С. Щепкину, а 10 мая дан юбилейный спектакль с участием крупнейших актеров Малого театра.

[3] Александр Алексеевич Остужев (1874—1953) — народный артист Союза ССР, актер Малого театра с 1898 года.

но знал и радости: игры с товарищами, купанье и уженье рыбы в быстром Донце, приезды в город цирка на ярмарку...

Но главной его радостью с детских лет стал театр. Воронеж — город театральный, туда часто приезжали столичные гастролеры; и вот в течение нескольких лет Остужев был одним из тех подростков, которые непременно бывают при каждом театре: смотрят с обожанием на актеров, бегают им за папиросами, помогают рабочим устанавливать декорации и бесконечно горды и счастливы, если их оденут в костюм пажа, или чертенка, или «поселянина» и загримируют. Они с волнением и замиранием сердца вступают на заветные подмостки... Мало-помалу Саша сделался неотъемлемой принадлежностью театра. Режиссеры стали пользоваться им для маленьких ролей. Он вырастал стройным, красивым юношей, с особенно мелодичным голосом. К ролям относился благоговейно, тщательно обдумывал костюм, грим, но часто его интерес к игре гастролеров и увлекающийся темперамент играли с ним неприятные шутки: то он заслушается артиста и пропустит свою реплику или момент ухода, или же в сцене дуэли забудет вовремя упасть и «умереть» и продолжает ожесточенно биться с противником. Понятно, это вызывало негодование важных гастролеров, и ему сильно доставалось от них. Несмотря на это, он был так полезен, что его продолжали занимать.

И вот наступил знаменательный день в его жизни: в Воронеж приехал Южин. Остужеву поручили маленькую роль в «Эгмонте» Гёте. Южин, в отличие от других гастролеров корректный и вежливый со всеми одинаково, позвал к себе юношу и заговорил с ним как с равным, чем немало поразил его. Он объяснил ему и суть пьесы и важность для нее этой маленькой роли. Остужев был очарован Южиным, взволнован, он впервые столкнулся с настоящей культурой. Он вложил всю душу в свой монолог. Когда он стал разгримировываться, за ним пришли от Южина. Сердце у него так и ёкнуло: он привык, что его вызывали только за тем, чтобы намылить голову. Неужели он опять в чем-нибудь провинился? С трепетом Остужев вошел в уборную Южина — тот встал ему навстречу и... обнял его! Потом он долго говорил с ним, расспрашивал об его планах, обстоятельствах и закончил словами: «Не предпринимайте без меня ничего. Ждите письма».

С тех пор жизнь юноши стала сплошным ожиданием. Он кончил ученье, поступил на службу на железную дорогу, как и его отец, а сам каждое утро просыпался с бьющимся сердцем: «Напишет? Забыл?» Прошло месяца два, он уже стал терять надежду — и вдруг на его имя пришло письмо. Два дня Остужев не решался распечатать письмо, носил его в кармане и не смел узнать своей судьбы... А она действительно заключалась в этом конверте. Южин звал его в театральное училище при Малом театре.

Существует письмо Южина к его другу — писателю П. П. Гнедичу, в котором он сообщает, что нашел «настоящее сокровище», и отмечает «душевную красоту таланта, лирическую силу, моральную чистоту его образа — милую задушевную красоту, сдержанную, не показную» юного актера. Примечательно, как Южин, достигший благодаря уму, труду и культуре большого положения, без зависти готовил себе молодую смену.

Остужев решил ехать. Его непосредственный начальник-инженер дал ему отпуск, обнял его и обещал, что в случае, если его не примут в училище, он возьмет его обратно. Воспользоваться этим Остужеву не пришлось!

В Москве Южин устроил ему стипендию в триста рублей в год и освобождение от платы за училище. Юноша с головой ушел в работу. На триста рублей в год просуществовать было трудно — Южин учел это и заставил Остужева ежедневно обедать у него. Он заинтересовал молодым талантом своих друзей — замечательного артиста А. П. Ленского и литератора Вл. И. Немировича-Данченко[1]. Вместе с Южиным они стали его учителями. Ленский внушал ему то соединение глубин реализма и высот романтики, которое было отличительным свойством игры его и М. Н. Ермоловой; Немирович-Данченко учил сдержанности. Остужев работал, буквально осуществляя завет, написанный ему Южиным на

---

[1] Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858—1943) — народный артист Союза ССР, выдающийся театральный деятель, драматург, режиссер и театральный педагог. С 1890 года — преподаватель, а затем заведующий драматическими курсами Филармонического училища (ныне Государственный институт театрального искусства). В 1898 году вместе с К. С. Станиславским основал Московский Художественный театр. На протяжении сорока пяти лет был директором-распорядителем, заведующим репертуаром и режиссером МХТ.

своем портрете: «Работать, работать всю жизнь — не покладая рук».

Вскоре под этим руководством он сыграл Жадова в «Доходном месте», Ромео — роль, вылившуюся у него в лирическую песнь ликующей молодости, любви и гибели счастья. Потом — роль Незнамова в «Без вины виноватые», где по силе чувства и искренности он оказался достойным партнером Ермоловой, очень любившей играть с ним. Он стал одним из первых артистов Малого театра. Современный зритель знает Остужева и еще несколько лет назад видел его замечательное исполнение ролей Отелло и Уриэля Акосты. Он достиг в них большого творческого подъема и блеска. Невольно вспоминается мне — тоже из его рассказов, — как он мальчиком лет двенадцати благодаря старшему товарищу впервые познакомился с Шекспиром, прочитав «Отелло». Он знал, что Отелло поступил «ужасно», но ему было *жаль* Отелло. Много лет спустя он сумел эту жалость передать зрителям, когда играл Отелло — не диким африканским зверем, но человеком с чистой и доверчивой душой, обреченным на трагедию одиночества...

В образе Уриэля Акосты Остужев давал огромное благородство и мужество борца за идею. Он писал в связи с этой постановкой: «Как я счастлив, что создаю то, что может волновать людей, как я рад за эти стены, за то, что наш театр делает большое дело». Действительно, он был рад не только за себя, за свой успех — но за театр, так как он принадлежит к той славной плеяде артистов, которые «любят искусство больше себя». Если бы Южин увидал своего ученика в этих ролях, он бы особенно гордился им, и ему мы обязаны этим прекрасным артистом.

Я не сравниваю Остужева с величайшим Бетховеном; однако их роднит общее несчастье и одинаковое отношение к нему.

Остужеву тяжелая болезнь фатально повредила слух, когда он был еще в расцвете сил, таланта и красоты, и он неуклонной энергией в труде и силой воли, так же как Бетховен, победил недуг. Но, может быть, великому композитору это было даже несколько легче. Он имел дело с инструментами, которые знал великолепно, мог представить своим гениальным воображением каждый оттенок их звучания и мысленно «слышал» то, что он воплощал в нотных знаках. Остужеву приходится иметь дело только с одним инстру-

ментом — собственным голосом, которого он не слышит. И, однако, путем изумительного овладения техникой голосового аппарата он достиг того, что голос повиновался ему, сохранил все свои модуляции — то нежные, то гневные, то скорбные, никогда не слишком громкие или слишком тихие. Никто, не знающий об его недуге, не мог бы его заподозрить, да и знающие могут наслаждаться редкой красотой его голоса и преклоняться перед силой духа этого артиста. Достаточно представить себе, что ему нужно знать не только свою роль, но и все роли своих партнеров, помнить каждое их восклицание, каждую паузу... Но, может быть, Остужев и прав, высказывая ту мысль, что такие люди, как он, «больше сосредоточены в самих себе, больше думают, глубже заглядывают в тайники человеческой души». Как сумел Остужев заглянуть в эти тайники человеческой души, достаточно доказали нам его Отелло и Уриэль Акоста.

Культурность Южина была его огромным достоинством, принесшим много Малому театру. Я уже говорила о том, что критика считала его актером не эмоциональным, холодным. Но, подводя итоги, я должна обратить внимание на одну вещь: критика упустила из виду, что Южин вошел в Малый театр в такое время, когда его артисты представляли совершенно исключительное созвездие светил, — не стану повторяться, перечисляя имена, бессмертные в истории театра, — и вот в этом-то хоре он сумел занять прочное место.

Быть Дюнуа для Орлеанской девы — Ермоловой, Мортимером для нее — Марии Стюарт, — это очень ответственно, и, однако, он с этим справлялся.

Ермолова в первые годы совместной работы не чужда была критического отношения к Южину. Очень уж различны были их индивидуальности. Мария Николаевна сама говорила, что «роль владела ею», а он стремился «овладеть ролью».

Но шли годы, менялся репертуар, и Южин стал приятным ей партнером.

Чем старше становились они оба, тем ближе связывало их прошлое любимого театра, тем полнее становилось взаимное понимание. Эти бывшие не всегда дружественные «любовники» стали любящими друзьями. В последние годы его посещения участились и из прежних официальных визитов превратились в интимные беседы. Мария Николаевна ждала его, просила приготовить «что-нибудь повкуснее» и не

утомлялась, когда он засиживался у нее. Он советовался с ней, делился своими планами... и когда я видела, как склонялась поседевшая голова старого «рыцаря» над дрожащей рукой его «королевы», меня всегда волновало это.

Говоря о культурности Южина, я должна упомянуть, как в эпоху безвременья и свирепствования цензуры он старался найти созвучность между репертуаром Малого театра и пробуждающимся интересом зрителя к новому, революционно звучащему репертуару. Правда, это почти никогда не удавалось ему. Как-то он, полушутя, встал перед Ермоловой на колени, чтобы упросить ее играть андреевскую «Анфису»[1], казавшуюся тогда необыкновенно смелой пьесой... «Анфису», конечно, начальство запретило. Хотел он поставить и мою пьесу «Счастливая женщина», в которой последний акт происходил в Сибири, где герой был в ссылке, и потому был запрещен, так что пьеса появилась в измененном виде. Но так как она все же была из быта революционеров, то, как он писал в «Ежегоднике», «дирекция не сочла возможным поставить ее из-за левого направления».

Южин был не только актер — он был и драматург: собственные его пьесы, о которых надо было бы говорить отдельно и долго, всегда стояли так или иначе на «защите угнетенных» и «чувства добрые стремились пробуждать» — все, кончая «Изменой», этой данью его прекрасной родине.

Южин был первым, принесшим мне весть о моей первой пьесе, и он же хотел играть последнюю написанную мною пьесу «Отыгравшие». Это был один акт, изображавший встречу двух людей, когда-то игравших вместе первые роли, любивших друг друга и по прошествии тридцати лет встретившихся в театральном убежище и с трудом узнавших друг друга в конце жизни. Как сейчас помню, уже в начале 20-х годов я встретила его на Тверской в цветочном магазине. Он подошел ко мне и сказал:

— Я прочел ваших «Отыгравших» и — верьте мне, что это не фраза, — плакал над ними. Если Мария Николаевна сможет их сыграть, я буду играть с ней.

---

[1] «Анфиса» — пьеса Леонида Николаевича Андреева (1871—1919).

Мария Николаевна была уже так слаба, что не решилась брать новую ответственную роль, и этого не случилось. Я воображаю, какое бы это было редкое исполнение, и жалею, что это осталось несбывшейся мечтой.

С годами Южин очень изменился. Та рассудочность, которую ему ставили прежде в укор и которая действительно не шла как-то к молодости, превратилась в умудренность и спокойную силу. По мере того как он отходил от ролей молодых любовников и играл роли характерные, резонеров и комедийные, выявлялись его мастерство и присущие каждому его образу обдуманность и значительность. Произошла в нем перемена и внешне. Он стал как-то весь гораздо крупнее, голова стала массивнее, черты лица тоже укрупнились и приобрели ту характерность, какой не хватало в юности. Он производил впечатление мощи, я бы сказала — монолитности, и если раньше он мог бы служить моделью для живописца, то теперь был прекрасной моделью для скульптора.

Одним из последних образов Южина, запомнившихся мне, и вместе с тем последней ролью, в которой я его видела на сцене, была роль боярина в «Василисе Мелентьевой» [1], сыгранная им для товарища, справлявшего свой юбилей. Южина уже тогда подтачивал недуг (тяжелая сердечная болезнь), он очень редко выступал. Эту почти бессловесную роль он поднимал на высоту большого художественного произведения. Им можно было любоваться и смотреть на него, как на картину Репина: грим, костюм, выражение лица — все давало исторически безупречный образ. Мы с дочерью Ермоловой, Маргаритой Николаевной, не выдержали и пошли за кулисы благодарить его. Южин понял, что это была не фраза, что мы способны были оценить то, что он вложил в этот один свой выход, и необыкновенно приветливо отнесся к нашему порыву.

После революции Южин всячески старался способствовать рождению нового театра и отдал этому все свои последние годы.

Его напряженная работа была поистине изумительна. Сцена, общественная деятельность, литература... Он мужественно справлялся со своей жизнью, не отказываясь ни от

---

[1] «Василиса Мелентьева» — историческая пьеса А. Н. Островского.

каких трудностей, ни на минуту не позволяя себе уйти от исполнения своих обязанностей.

Помню, как перед своим отъездом для лечения за границу он пришел проститься с Ермоловой на Тверской бульвар.

Она уезжала на дачу, и он остался посидеть у нас. Стал рассказывать о своей новой пьесе — «Рафаэль», которую мечтал поставить по возвращении. Мы знали, что он болен, обречен... И, слушая его, я мысленно просила себе у судьбы способности так же увлекаться любимой работой, как этот усталый, приговоренный к смерти человек... Я думала: как красиво он кончает свою жизнь!

Это действительно был конец его жизни. За границей он стал чувствовать себя немного лучше. Продолжал работать над «Рафаэлем». Мария Николаевна Сумбатова, вдова его, рассказывала мне о его конце.

17 сентября был день его рождения: ему исполнилось семьдесят лет. С утра он сел за письменный стол. Она принесла ему розы. Он сказал:

— Какая красота! — и благодарно улыбнулся своей старой подруге. Поцеловал ее руку — и принялся писать.

Она оставила его, а когда через несколько времени опять вошла в его комнату, увидала, что он сидит неподвижно, склонив голову на руки.

Она подошла к нему: лицо его было спокойно — он был уже мертв.

Она привезла его, как когда-то Иоанна безумная Филиппа прекрасного, из Франции в Россию морем — через его родную Грузию, которая торжественно встретила и проводила прах его.

Мария Николаевна Сумбатова-Южина, рожденная Корф, была женщина значительная и выдающаяся. Родом она из очень интеллигентной семьи. Отец ее был человек передового образа мыслей, глубоко порядочный, образованный и любивший искусство. Он не воспрепятствовал своей дочери пойти на сцену, и она молодой девушкой поступила в Малый театр. Таланта у нее большого не было: я помню ее в так называемых «салонных ролях». У нее были правильные черты, прекрасные манеры, сохраненные ею до глубокой старости. Я никогда не забуду, как она как-то у себя, уже больная и ослабевшая, встала навстречу входившей

гостье много моложе ее, и когда мы ее упрекнули, зачем она встает, она шутливо ответила:

— Да это ведь не я встаю — это мое воспитание встает!

Когда она вышла замуж за Южина, то покинула сцену.

Тут выявился ее главный талант: настоящей, действенной любви. Это ведь тоже талант. Судьба ее была трудной... Тихо, почти незаметно для окружающих, она шла рядом с ним; переписывала его пьесы, помогала ему вести переписку, была доброй советчицей и не стесняла его свободы ни в чем.

И вот проходили годы — оба состарились; она к старости, как это часто бывает с не поражающими в молодости красотой женщинами, стала красивее — *жизнь* выявила черты благородства, присущего ей.

Бури улеглись. Она, за всю свою жизнь никогда не взглянувшая ни на одного мужчину, кроме своего мужа, могла успокоиться в полном единении с ним.

Но недолго длилась ее счастливая полоса — он умер, и с ним умерла ее личная жизнь. Вот тут началось время, в которое я особенно оценила ее. Она не умерла душевно, не погрузилась в бесцельное отчаяние: она стала жить его памятью.

В том же кабинете, где они работали вместе, она устроила нечто вроде музея — поместила там все его любимые картины, портреты, книги. И каждое семнадцатое число она собирала в этом кабинете людей, которые вместе с ней хотели вспомнить о прошлом Малого театра, о деятельности Южина, об его соратниках, — она берегла эти воспоминания как что-то драгоценное и посвящала все свое время чтению и разборке его архива, писем, театральных записок. Я часто присутствовала на этих собраниях. Не особенно большой кабинет бывал переполнен — и всё больше седые, белые головы современников Южина... Бывали там и артисты и ученые. Свои воспоминания читали Дурылин [1], Филиппов [2],

---

[1] Сергей Николаевич Дурылин (1877—1954) — профессор, театровед и литературовед, историк Малого и Художественного театров.

[2] Владимир Александрович Филиппов — заслуженный деятель искусств, профессор, историк русского театра.

Юрьев, я. Мало кто мог отказать Марии Николаевне в ее просьбе привнести что-нибудь в ее сокровищницу. Я помню, какое сильное впечатление произвело на меня первое посещение такого вечера. В комнате было человек пятьдесят, почти все старые люди, почти все «отыгравшие». Здесь они точно оживали, возрождались. Когда я читала им о Ермоловой, я помню, как тусклые глаза блестели по-молодому, то улыбка, то слезы пробегали по лицам, все они встрепенулись, как поредевший лес осенью вдруг под ярким лучом света притворится весенним и легким шумом приветствует солнце.

Для всех них эти вечера у Марии Николаевны были тем светлым моментом, которого они ждали весь месяц. Каждое воскресенье днем Мария Николаевна собирала избранных и сама читала им что-нибудь из своих воспоминаний или из беллетристики, классической и современной. Чтица она была прекрасная. Я не сомневаюсь, что проживи она дольше — и архив и переписка Южина были бы приведены в порядок и составили драгоценную страницу для историков театра. Но Мария Николаевна тяжело заболела. Физические страдания были часто нестерпимы, но никогда я не слыхала от нее ни слова жалобы. Она знала, что умирает, и жалела только об одном: что не успела справиться с трудным делом — основать музей имени Южина.

За несколько дней до кончины у нее было последнее собрание. Она уже лежала на диване, кругом которого группировались все присутствующие. Приветливая, внимательная, она для каждого находила ласковое слово. Иногда выражение страдания пробегало по ее лицу, она на минуту закрывала глаза — и, опять овладев собою, была внимательной слушательницей и радушной хозяйкой... Все чувствовали, что это последнее собрание, и, уходя, многие плакали.

Я зашла к ней вскоре после этого, принесла цветов. Она простилась со мною так просто:

— Спасибо, что пришли: мы больше не увидимся...

И у меня даже не хватило сил на утешающие слова: я молча поцеловала ее исхудавшую руку, она притянула к себе мою голову, и так мы простились навсегда. Она никогда не была моим близким другом, но я почувствовала ее уход, как уход близкого человека, и сохранила ее в памяти, как прекрасное, цельное явление.

* * *

Еще совсем девочкой, живя в Киеве, я получила письмо от матери, которая описывала мне выпускные экзамены в Филармонии:

«Запомни одно имя, ты еще услышишь его — это будет большая артистка: Елена Лешковская» [1].

Щепкинское чутье не обмануло мать: Лешковская стала большой артисткой.

Я запомнила имя Лешковской, а вскоре увидала и самую артистку. Она приехала в Киев в Общество любителей драматического искусства по приглашению моего отца. Тогда многие молодые артисты охотно ездили в провинцию: после того как их принимали по окончании училища в казенные театры, их большей частью долго «выдерживали» на маленьких ролях, и у них не было возможности показать себя. А получив отпуск и уехав в провинцию, они могли там составить себе имя и вернуться в столицу с готовым репертуаром, а иногда и с известностью. Так было и с Лешковской. Она окончила школу с таким блеском, что все кругом только и говорили, что о ней. Автором пьесы, в которой она экзаменовалась, был Виктор Крылов, небезызвестный драмодел, занимавшийся главным образом приспособлением французских и немецких пьес к русской сцене, выдавая их за свои оригинальные произведения, что даже получило в театральных кругах название «окрылять пьесу». На него она произвела такое впечатление, что он удивленно говорил:

— Вот видите, как находятся актрисы! Я не думал, не гадал, пришел смотреть ученицу — и вдруг нашел готовую актрису.

Лешковскую сейчас же приняли в Малый театр. Но, по обыкновению, она там ничего не делала. Ее «выдерживали» — не без влияния других комедийных актрис, которым вовсе не на руку было появление свежего, молодого дарования.

Мой отец приехал в Москву искать актрису для своего кружка, и ему предложили взять эту «инженю [2] без дела».

---

[1] Елена Константиновна Лешковская (1864—1925) — народная артистка Республики, выдающаяся комедийная актриса. В Малом театре — с 1888 года.

[2] Инженю — актриса на роли юных, наивных девушек.

Она согласилась поехать в Киев. За сезон в Киеве она переиграла множество ролей и пользовалась у публики большим успехом.

Когда она в первый раз пришла к отцу в дом, я была представлена ей, сделала скромный реверанс, как полагалось, и впилась в нее глазами. Она уже тогда мне, подростку, показалась необыкновенно привлекательной. Я навсегда запомнила ее изящную фигуру, так не похожую на фигуры провинциальных дам, весь ее облик, даже ее коротенькую плюшевую пелеринку, как тогда носили, от которой повеяло, как мне казалось, особенными духами.

Она была красива оригинальной красотой — при неправильных чертах лица была очаровательна. Польская кровь, бывшая в ней, сообщала ей ту женственность и изящество, какими отличаются польки, о которых поэт говорит:

> Прекрасна, как польская панна,
> И, значит, прекрасней всего!

Глаза ее показались мне зелеными — я не знаю, так ли это было. Что-то нервное и трепетное в ее голосе действовало на слух, как странная музыка, и вообще вся она была «особенная».

После сезона в Киеве она вернулась в Москву, где ее окончательно приняли в Малый театр с окладом в пятьдесят рублей в месяц. За кулисами подсмеивались:

— Попремьерствовала... Как-то теперь без первых ролей будет?

Как-то за кулисами, где она смотрела пьесу из «щелочки», не занятая в театре, к ней подошел помощник режиссера А. М. Кондратьев, человек грубоватый, и с насмешливой откровенностью сказал:

— А, приехала? Приняли на пятьдесят рублей? Вот теперь и подпирай кулисы!

Гордая девушка вспыхнула и смолчала, а он и не предчувствовал, что через каких-нибудь два — три года она станет одной из первых актрис Малого театра. Первое время ее даже на выхода не занимали, подсмеиваясь, что для премьерши киевского театра это неудобно, и она тосковала без дела и уже думала совсем уйти в провинцию. Но внезапно все изменилось: приехал Крылов ставить свою пьесу

«Шалость» — тоже, конечно, переделку, но одну из редких для него, изящную и без всякой пошлости, — и, вспомнив об экзамене Лешковской в Филармонии, дал ей первую роль.

Лешковская играла прелестно, свежо, молодо. Благодаря ее игре пьеса имела большой успех. Пресса расхвалила — и с этого времени началась карьера ее в Малом театре.

Но как-то нечувствительно с ролей драматических «инженю» Лешковская перешла на роли кокеток. Действительно, ее можно было назвать настоящей «гранд-кокетт» — в то время это было особое амплуа. Кокетство — не пошлое, не вульгарное, но врожденное, блестящее, очаровательное — было квинт-эссенцией ее игры. То бессознательное кокетство, каким мы любуемся у маленьких тигрят или горных козочек, не поддающееся определению, но присущее всему ее существу. Ее это несколько огорчало — ей хотелось играть драматические роли, и она не без горечи шутила:

— Надоело мне играть «мерзавок с гардеробом»!

Однако из этих «мерзавок» она создавала шедевры.

Помню ее, например, в роли Глафиры в «Волках и овцах». Эта смиренница, в черном платье, в черном платочке, с опущенными глазами, из которых, когда она вскидывала их, точно вырывались тысячи бесенят, потом, в красном платье, соблазнительная и тревожащая, играющая, как кошка с мышью, с беспомощным Лыняевым, — одна из лучших ролей Ленского, — осталась непревзойденной, и их дуэт с Ленским мог бы служить образцом для других актеров. Особенно жаль, что в те далекие времена не было грамзаписи, так широко применяющейся теперь.

Когда она появлялась на сцене, казалось, будто пьешь бокал холодного, покалывающего шампанского. Ее своеобразный голос, с каким-то внутренним тремоло[1], словно срывающийся и падающий от внутренней сдерживаемой страстности, долго звучал в ушах. И когда она играла, то можно было словами Ростана[2] о ней сказать, что в театре

При ней все женщины — ревнивы,
И все мужчины — неверны!

---

[1] Тремоло — вибрирующий звук.

[2] Эдмонд Ростан (1868—1918) — выдающийся французский поэт и драматург.

Она казалась воплощением Далилы, Цирцеи, сирены[1]: ее привлекательность сразу завораживала зрителя. Ее отличительным свойством была «вечная женственность». Были актрисы талантливее ее, красивее ее, но редко были актрисы очаровательнее ее.

Играла ли она лукавую боярышню XVII века в «Венецейском истукане»[2], или испанскую герцогиню в «Собаке садовника»[3], или дворянскую балованную девицу в «Бешеных деньгах», одно общее было во всех ее ролях: она была неотразима... В молодые годы она пробовала взяться за роль вроде королевы в «Эрнани», но она не подходила к таким ролям, не производила впечатления в серьезной драме. Ей иногда, по ее желанию, давали подобные роли, но и публика и она сама оставались неудовлетворенными, и это всегда было каплей горечи в ее сценической карьере.

Мне пришлось близко встретиться с Лешковской в Нижнем, во время той поездки, о которой я уже упоминала. Мы остановились в одной и той же гостинице.

Я ждала увидеть настоящую «львицу», балованную премьершу, о которых пишут в романах, описывая их жизнь, как вечный праздник, со свитой поклонников, цветами и шампанским. Я, конечно, судила по тем пьесам, в которых она так блистала, и по романам из театральной жизни.

А увидела я необычайно скромную, даже слегка суровую на вид молодую женщину, в черном платье, кутающуюся в пуховый платок подобно Ермоловой. Меня это не удивляло в Ермоловой, потому что я знала, что она — исключение, не такая, как все артистки... К Ермоловой, к ее трагическому облику, к ее ролям, задумчивость и суровость как-то шли. Тут же, вспоминая позы, голос, улыбки Лешковской на сцене, я с трудом верила, что это та же самая актриса.

Я заболела тогда и лежала почти все время в сильном жару. Она нередко заходила ко мне в номер справиться о

---

[1] Далила — красавица, обольстившая библейского героя Самсона; Цирцея — царица-волшебница из «Одиссеи» Гомера; сирены — мифические женщины-птицы, зачаровывавшие своим пением.

[2] «Венецейский истукан» — пьеса П. П. Гнедича.

[3] «Собака садовника» («Собака на сене») — пьеса классика испанской драматургии Лопе де Вега (1562—1635).

здоровье, принести какое-нибудь питье или апельсин, немногословно, сдержанно спросить, не надо ли чего. У меня путалось в голове то, что я видела на сцене, и то, что я видела наяву, и мне казалось, что это вовсе не та Лешковская, которая играла в театре.

Но это-то и была настоящая Лешковская! Такой она была в жизни: строгая, сдержанная, замкнутая. Жила она очень уединенно, не любила большого общества. И друзей у нее было немного, но те, которые были, отличались всегда внутренним содержанием. Это не были случайные люди, попавшие к ней неизвестно почему и как-то «прижившиеся» у нее, как это часто бывает в театральной среде. Между прочим, она была хороша с писательницей Р. Хин, которая тоже обращала внимание на ее редкую нелюбовь играть какую-то роль в жизни. Она хотела вне сцены не быть профессионалкой, не стоять в центре внимания, а самой быть зрительницей, читательницей, слушательницей. Она прекрасно знала литературу; между прочим, любила северных писателей — любила Ибсена[1] настолько же, насколько Ермолова не принимала его, интересовалась философией — до театральной школы она была на высших курсах. Много жила за границей, особенно в Италии. Любила музыку и не пропускала ни одного хорошего концерта.

Эта соблазнительница, кокетка на сцене, владевшая в совершенстве всеми чарами искусства покорять, умевшая приказывать своим глазам, улыбке, в жизни была монашески строга. Внимание к ней вне сцены точно коробило и оскорбляло ее, она не допускала никаких ухаживаний поклонников. В этом она тоже шла по пути Ермоловой, но, тогда как у Ермоловой нелюбовь к поклонению и восторгам являлась следствием смиренного углубления в себя, как в некий священный сосуд, полный вдохновения, за которое отвечает не она, а создавшие ее силы, и потому она не заслуживает благодарностей, у Лешковской это вытекало из огромной гордости и некоторого презрения к восхищению, неполноценность, а иногда и неискренность которого улавливала часто ее чуткая душа.

Личная жизнь Лешковской сложилась очень несчастли-

[1] Генрик Ибсен (1828—1906) — великий норвежский драматург. В Малом театре шли его пьесы: «Северные богатыри», «Йон Габриель Боркман», «Борьба за престол», «Привидения», «Нора», «Эдда Габлер».

во. Она любила человека, который также любил ее; он был женат, глубоко ценил и уважал свою жену, которой многим был обязан, и ей пришлось довольствоваться в его жизни вторым местом. Это прибавляло большую горечь и в ее жизнь и в ее отношение к людям.

Она упорно отказывалась от всяких торжеств, юбилеев, чествований, говоря, что слишком хорошо знает цену официальным восхищениям и восхвалениям, чтобы принимать их. Она оставалась намеренно в тени. Но раз поверив кому-нибудь, она уже не отнимала своего чувства. Так, Ермолова своим отношением к ней, своей искренностью в конце концов завоевала ее гордое сердце, и ей она поверила. Особенно это сказалось к концу жизни, когда она тяжело заболела. Ермолова всегда была тем, что англичане называют «друг в минуту нужды».

Жизнь свою Лешковская кончала тяжело. Болезнь доставляла ей страшные физические страдания, а окончательный разрыв с любимым человеком подтачивал душу. Пока она еще могла играть, в редкие промежутки физического здоровья, она любила заниматься с молодежью. В противоположность Ермоловой, которая говорила: «Я никогда не могу сказать, как надо, я могу только показать», Лешковская увлекалась занятиями, работала в студии имени Ермоловой и отдельно с некоторыми артистками, например с В. Шухминой.

В последние годы я нередко бывала по поручениям Ермоловой у нее дома, в ее скромной, но уютной квартире, в нижнем этаже дома на улице Белинского, в которой она жила чуть ли не с начала работы в Малом театре. Бывала я у нее как раз в то время, когда с нее писала портрет художница Ржевская.

К тому времени она успела сыграть такие роли, как Гурмыжскую в «Лесе», вызвав большое восхищение Ермоловой тем, как она сумела «отойти от самой себя», еще несколько ролей «старух», но и тогда мысль о старости, несмотря на измученность лица, не приходила в голову, когда я смотрела на нее. Ни грусть, ни болезнь не могли стереть в ней необыкновенного *изящества* ее черт, фигуры, позы, мягких, серых тонов ее одежды и меха, в который она зябко куталась: «вечная женственность» не покидала ее, а внешнее изящество брало свои истоки в изяществе ее души.

И только мучительно-печально было видеть, как эта женщина, созданная, казалось, для блеска и солнца, безрадостно доживала свои дни. И ушла — точно с упреком судьбе, давшей ей все, чего может желать женщина: талант, красоту, успех — все... кроме счастья.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

К концу 90-х годов преимущественный интерес публики к Малому театру стал постепенно ослабевать. Это объяснялось главным образом отходом Ермоловой от роли ведущей актрисы. Прошло тридцать лет ее непрерывного «служения» Малому театру: она играла каждый день, иногда с трудом буквально вымаливая себе у дирекции отдых на один—два вечера. Стали подаваться физические силы, а главное, выступила на первый план та неумолимая суровость по отношению к самой себе, та беспощадная требовательность, которая заставила Ермолову отказаться от молодых ролей в такие годы, когда большинство артисток еще чувствуют себя в полном расцвете сил.

Но тридцать лет подвижничества, отдачи всей себя — своих мыслей, чувств, нервов — сцене, постоянное горение, постоянное напряженное творчество сделали то, что, когда пришла первая, хотя еще, казалось бы, легкая, но неизбежная усталость, Ермолова уже не могла быть удовлетворена собой. Никто этого не замечал и не заметил бы долго, но такова была она: никакие уговоры, никакие убеждения не могли поколебать ее решение. Она отказалась от изображения любви на сцене, потушила добровольно то пламя, которое еще долго могло бы пылать и согревать, и перестала «нести репертуар». Сохранилось замечательное письмо ее того времени, обращенное к артистам Художественного театра[1]:

---

[1] Московский Художественный театр (ныне Московский ордена Ленина и Трудового Красного Знамени Художественный академический театр Союза ССР имени М. Горького) — передовой, прогрессивный театр, основанный в 1898 году К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Труппа была создана путем слияния любительского театрального коллектива Общества искусства и литературы, руководимого К. С. Станиславским, и драматического класса Московского Филармонического училища, руководимого Вл. И. Немировичем-Данченко.

«Дорогие друзья мои, что сказать мне вам? Чем выразить благодарность, наполняющую мое сердце? Не знаю. Скажу одно: ваш адрес я читала со слезами, такой сердечной теплотой он был проникнут, что глубоко растрогал меня. Постараюсь ответить на ваш вопрос. Вы поймете меня и согласитесь со мной. Несмотря на всю мою скромность, у меня, оказывается, в душе слишком много артистического самолюбия. Я чувствую, что уже не в состоянии играть ни Медею [1], ни Клеопатру [2] — силы мне изменяют. Да и понятно. Тридцать лет я отдала сцене — и утомилась. Теперь мне нужен этот год отдыха, чтобы отойти от театра, успокоиться и примириться с мыслью, что я уже более не «героиня». Сразу, на глазах у публики, мне тяжел этот переход: нельзя сегодня быть царицей, а завтра — какой-нибудь почтенной

Молодой театр объявил борьбу рутине и казенщине, царившим на императорских сценах, боролся за углубление реализма в постановках и актерском искусстве, за обновление репертуара, за создание целостного художественного ансамбля.

14 октября 1898 года состоялся первый спектакль «Московского Художественного общедоступного театра» (в «Эрмитаже», в Каретном ряду) — шла историческая трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», бывшая тридцать лет под цензурным запретом. В том же сезоне были поставлены: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Венецианский купец» В. Шекспира, «Трактирщица» К. Гольдони, «Чайка» А. П. Чехова, «Антигона» Софокла.

В 1902 году театр переехал в специально перестроенное помещение в Камергерском переулке (ныне проезд Художественного театра), где находится и теперь. В том же году состоялись первые постановки пьес М. Горького «Мещане» и «На дне».

В дни первой русской революции спектакли были прекращены. Театр стал госпиталем для раненных на Пресне рабочих. В ответ на приказ возобновить спектакли МХТ отказался от этого и уехал на гастроли в Берлин, Дрезден, Лейпциг, Прагу, Вену.

В последующие годы на сцене МХТ были поставлены: «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Бранд» Ибсена, «Синяя птица» Метерлинка, «Месяц в деревне» Тургенева, «Живой труп» Толстого, «Гамлет» Шекспира, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «Братья Карамазовы» Достоевского и др.

В 1931 году МХТ был переименован в МХАТ Союза ССР. В 1936 году ему присвоено имя М. Горького. В 1937 году театр награжден орденом Ленина, а в 1948 году — орденом Трудового Красного Знамени.

[1] Медея — мифологическая царица; здесь: героиня пьесы «Медея» А. Суворина и В. Буренина.

[2] Клеопатра — древнеегипетская царица; здесь: героиня пьесы Шекспира «Антоний и Клеопатра».

старушкой... Что-то там, в душе, еще борется, на что-то еще жалуется, и... одним словом, мне нужен этот год забвения. Больше всего мне не хотелось бы, чтобы публика начала жаловаться на мою старость. Я не хочу разрушаться у нее на глазах. Этого не допускает моя артистическая гордость. До сих пор этого еще не чувствовалось — 4 марта мне это доказала публика, и скажите сами: может ли быть что-нибудь выше тех минут, которые я пережила, как артистка, в этот вечер?

Силы мне изменили, но это я еще заметила пока одна, и мое артистическое чутье говорит мне: «пора». Простите, что я так много распространяюсь об этом, но вы сами меня избаловали, и я обращаюсь к вам, как к друзьям. Благодарю вас за ваше сердечное ко мне отношение, с которым вы всегда встречали меня, и за ваш чудный адрес, весь проникнутый теплом и светом. И да будет этот свет искусства нашим вечным и общим идеалом. Сердечно благодарю вас всех.

М. Ермолова».

Сколько в этом письме настоящего артистического достоинства, сколько честности в этом признании!

Ермолова на целый год покинула Малый театр, а вернувшись в него, несмотря на то что Москва праздновала это возвращение всенародно, она заявила конторе, что не будет нести репертуар и просит сократить ей жалованье наполовину. Когда-то, в подобном же случае, Н. М. Медведевой заявили, что никаких сокращений не может быть, что жалованье ее остается за ней, а она, ввиду ее возраста и усталости, будет играть, только когда сама выразит желание. Я еще помню, как Черневский, составляя репертуар, каждую неделю осведомлялся у Медведевой: угодно ли ей будет играть, что́ и когда? Так берёг прежний Малый театр свои ценности. Но теперь уже было иначе: контора с радостью приняла предложение Ермоловой, причем характерная подробность, достойная Щедрина и Гоголя: ее жалованье весь год продолжало идти в прежнем размере, но выдавалась ей только половина, а остальное попадало в руки чиновников из конторы.

В театре появились и произвол, и протекционизм, и интриги, а главное, сильнейшее гонение на все, что могло бы хоть немного расшевелить или взволновать зрителя. Чехова

проглядели — дальше его «Медведя»[1] не пошли, новых писателей, которых уже знала и которыми интересовалась молодежь, запрещали. Правда, как и прежде, каждое выступление Ермоловой делало полные сборы, вызывало страстный интерес, хотя бы в «Без вины виноватые», но это были единичные спектакли: линия театра уже не диктовалась Ермоловой. И репертуар незаметно стал совсем иным. Очарование Лешковской, нашей московской Савиной[2], побуждало авторов писать комедии, и мало-помалу, хотя к театру сохранялось полное уважение, хотя в нем были прекрасные силы, революционное значение театра невольно поблекло. Контора словно радовалась, что голос Ермоловой раздавался редко и не будил тех чувств и настроений публики, которым, как «начальству» казалось, полагалось спать непробудным сном.

Публика стала искать новых веяний.

На время заинтересовал ее филиал Малого театра, так называемый «Новый театр»[3], выдвигавший главным образом молодые силы. Талантливый А. П. Ленский очень увлекался им, ставил много интересных пьес. Постановки его всегда выделялись. Нередко он сам писал эскизы для декораций и костюмов. Очень хороши были его постановки «Сон в летнюю ночь»[4] и «Снегурочка»[5]. В «Сне» играли все мои приятельницы: Титанию — хорошенькая Селиванова, Пэка — крохотная Хилкова, Ипполиту — красивая Леонтьева и др. Я видала впоследствии известную постановку Рейн-

---

[1] Имеется в виду водевиль А. П. Чехова «Медведь».

[2] Мария Гавриловна Савина (1854—1915) — выдающаяся русская актриса и театральный деятель; с 1874 года на сцене Петербургского Александринского театра. В пьесах Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого, а также и в пьесах текущего «салонного» репертуара создала яркие комедийные и сатирические образы.

[3] Новый театр — молодежный филиал Малого театра, основанный А. П. Ленским в 1898 году и просуществовавший до 1907 года. Цели и задачи театра были в известной мере сходны с МХТ — выдвижение молодежи и борьба с театральным бюрократизмом.

[4] «Сон в летнюю ночь» — комедия-сказка В. Шекспира; поставлена в Новом театре в 1899 году с музыкой Ф. Мендельсона.

[5] «Снегурочка» — пьеса-сказка А. Н. Островского; поставлена в Новом театре в 1900 году с музыкой П. И. Чайковского (специально написанной им для Малого театра в 1873 году).

гардта[1] в берлинском театре и должна сказать, что московская ей не уступала.

Поэтично поставлена была «Снегурочка». Селиванова и юная Садовская[2] в очередь играли Снегурочку, родственница моя, даровитая Юдина[3] — Купаву. Ле́ля играла очаровательная Турчанинова, к тому времени вырвавшаяся на волю из ролей старух, которыми одно время душили ее, и заблестевшая в таких ролях, как Керубино[4], Кэтхен в «Старом Гейдельберге»[5]. Мизгиря исполнял молодой Пров Садовский. Все талантливые, молодые, красивые играли с увлечением, и прелестная сказка отсвечивала всеми цветами радуги. В «царстве Берендеев» тоже не один вечер провела я, слушая музыку Чайковского и песни Леля...

Там же шла пьеса Гальма[6] «Буйный ветер», которую я перевела в стихах по совету моего отца, видевшего ее в венском Бургтеатре. Роль «буйного ветра» — девушки, которую из каких-то соображений воспитывают как мальчика, скрывая от нее самой, что она женщина, — играла Турчанинова и внесла в эту роль всю яркость своего таланта и темперамента. Сюжет был взят из средневековой эпохи. Этой пьесе посчастливилось у публики. Даже когда ее только читали в Литературном комитете, Турчанинова писала мне: «От сцены поцелуя даже Стороженко[7] проснулся».

---

[1] Макс Рейнгардт (1873—1943) — выдающийся немецкий театральный деятель, режиссер и актер. Руководил театром в Берлине, ныне носящим его имя. Для постановок Рейнгардта характерно гармоническое объединение живописи, музыки и актерского искусства.

[2] Елизавета Михайловна Садовская (1870—1934) — заслуженная артистка Республики. В Малом театре — с 1894 года. Пров Михайлович Садовский (1874—1947) — народный артист Союза ССР. В Малом театре — с 1895 года. Е. М. и П. М. — дети Михаила Провыча и Ольги Осиповны Садовских, третье поколение семьи Садовских на сцене Малого театра.

[3] Мария Петровна Юдина — заслуженная артистка Республики, актриса Малого театра (с 1893 года).

[4] Керубино — паж из «Свадьбы Фигаро» Бомарше.

[5] «Старый Гейдельберг» — пьеса немецкого драматурга Вильгельма Майер-Ферстера.

[6] Фридрих Гальм — австрийский писатель.

[7] Николай Ильич Стороженко (1836—1906) — профессор истории западноевропейской литературы в Московском университете, критик, председатель Театрально-литературного комитета в Москве.

Шла там еще фантастическая сказка Гославского «Разрыв-трава», в которой сказочную царевну играла Турчанинова и была очень красива в кабильских украшениях, привезенных мною из Алжира. Этой пьесе обязана была своей карьерой младшая Турчанинова, Мария Дмитриевна. Там одна картина происходила среди русалок, и для «царицы русалок» композитор Шефер написал красивую песню «Тосковала лебедь белая». У исполнительницы не было голоса, и вышли из положения так: маленькая русалочка, которую дали играть балетной воспитаннице Турчаниновой, расчесывала царице русалок косы при луне золотым гребнем и пела эту песню. У нее оказался прелестный голос, как чистый серебряный ручеек, и пела она эту песню так, что из-за этой сцены ходили лишний раз смотреть пьесу. Услыхал ее А. А. Бахрушин, создатель первого в России и одного из лучших в Европе театрального музея. Он настоял, чтобы Марию Дмитриевну освободили из балета, что было сделано с огорчением, так как в балете она выделялась легкостью и грацией, и следующей весной она уже была принята в качестве певицы на сцену Большого театра. Она много лет несла ответственный репертуар в разных театрах, главным образом у Зимина[1], а теперь занимается педагогической деятельностью, продолжая традиции своей прекрасной учительницы, известной Э. Павловской. В свое время Турчанинова была очень хороша в таких ролях, как Чио-чио-сан, Девушка с запада, Травиата.

Как интересен и приятен ни был Новый театр, ему не суждено было сыграть большую роль в истории театра. Ленскому, который горел этим делом и старался поднять театр на большую высоту, не давали этого сделать. Всемогущая контора всячески тормозила его работу, преследовала его и не позволяла развернуть его широкие театральные возможности. От Ленского осталась его переписка с дирекцией, это целый мартиролог[2]: вопиющая история того, как чиновни-

---

[1] Сергей Иванович Зимин (1875—1942) — известный московский оперный антрепренер и театральный деятель, организовавший в 1904 году оперный театр («Театр Зимина»), культивировавший русскую национальную оперу. В советское время С. И. Зимин работал в филиале Большого театра Союза ССР, открытого в помещении бывшего «Театра Зимина».

[2] Мартиролог — список пыток, применявшихся к мученикам.

ческая рутина и ненавистничество погубили большого человека.

Новый театр, стремившийся действительно стать новым, был для конторы как бельмо на глазу. Театр надо было съесть — и его съели.

Публика интересовалась этим театром главным образом как театром приятного зрелищного развлечения, а увлечение театром как делом общественным перешло к новому, только что зародившемуся Художественному театру.

* * *

Я начала следить за судьбой Художественного театра с 14 октября 1898 года.

Помню, когда я была еще подростком, за несколько лет до основания МХТ, в театральных кругах, словно стрижи по небу, начали проноситься какие-то беглые фразы, какие-то рассказы, которые заинтересовывали и давали чувствовать значительность явления.

Помню голос Федотовой с характерной московской оттяжкой:

— Костя Алексеев[1] — энтузиаст... Далеко пойдет!

Чье-то насмешливое:

— В Алексеевском кружке «Отелло» ставят... Из Венеции настоящий средневековый меч вывезли!

Восторженный голос молодого студента:

— Видели Андрееву?[2] Какая красавица!

— Слышали?..

— Видели?..

По поводу постановок в «Охотничьем клубе»[3] вспоми-

---

[1] Алексеев — настоящая фамилия К. С. Станиславского.

[2] Мария Федоровна Андреева (Желябужская) (1872—1955) — известная актриса и общественный деятель. С 1894 года участвовала в спектаклях Общества искусства и литературы; актриса МХТ (с 1898 по 1906 год). В советское время — театральный деятель и директор Дома ученых АН СССР в Москве.

[3] Охотничий клуб помещался на Воздвиженке (ныне ул. Калинина). В нем давало свои спектакли Общество искусства и литературы: сперва под руководством А. Ф. Федотова, драматурга и режиссера, бывшего актера Малого театра, а затем — под руководством К. С. Станиславского.

нали мейнингенцев[1]. Интерес к московским новаторам-любителям, к этому «Косте Алексееву» все возрастал. Много раз описаны и всем известны «истоки театра»: Общество искусства и литературы, с одной стороны, Филармония — с другой, исторический разговор 22 июня 1897 года между Станиславским и Немировичем-Данченко, длившийся восемнадцать часов.

Из этой беседы, из этого соединения двух воль, двух начал родился Художественный театр. Долгое время публика, зритель питались только слухами — частью доброжелательными, частью злобствующими; последние наполняли театральные кулуары шипеньем и жужжаньем осиного роя.

— Любительская затея!.. По музеям ходят!.. Старую парчу скупают!.. В Ростов поехали!

Вспоминали пресловутый венецианский меч и говорили:

— Наши-то старики в Малом театре с картонными мечами играли, а попробуй перепрыгни-ка их!

Дело, разумеется, было не в картонных мечах и кубках. Конечно, когда Ермолова в «Орлеанской деве» рвала бутафорские цепи и потрясала картонную стену, этого никто не замечал — все видели настоящую Иоанну, невзирая на корсет и высокие каблуки, и все переживали пламенное чудо, совершаемое ею.

Но это была Ермолова. И нужна была магия Ермоловой, Ленского, Горева, чтобы преодолеть постановку, в которой часто совершенно отсутствовала историческая правда и какой-либо стиль. Волшебники старились, новые силы их не заменяли, сцена не была больше рупором великих идей, и все больше проступала картонность мечей и кубков.

Назревала потребность в *новом* театре, более отвечающем духу нового века.

---

[1] Мейнингенцы — труппа немецкого придворного театра герцога Мейнингенского, возглавлявшаяся режиссером Л. Кронеком. Гастролировала дважды, в 1885 и 1890 годах, в России. Московскую публику, привыкшую видеть самые различные пьесы зачастую в одних и тех же декорациях, особенно поразила историческая верность оформления постановок, а также сыгранность всего ансамбля актеров. Когда К. С. Станиславский приступил к своей театральной реформе, реакционные критики упрекали его в «мейнингенстве».

Театр должен всегда быть выразителем чаяний и вкусов зрителя, и в глухую реакционную эпоху со сцены театра и с профессорской кафедры просачивались смелые слова и мысли, жадно подхватываемые зрителем, слушателем. Такой новый театр неминуемо должен был возникнуть. И он возник — это был Художественный театр.

Недавно, разбирая свой архив, я нашла там фельетон, писанный мною для газеты «Северный курьер», когда театру не было еще двух лет.

Вот несколько строк из этого фельетона:

«...Что же отличает этот театр от других, выделяет его из общего уровня, составляет, так сказать, его секрет? Это — общее настроение театра на сцене и вне сцены. Это настроение, благодаря истинно *гениальной* (тут я не боюсь этого слова) фантазии и яркой индивидуальности человека, стоящего во главе театра, может быть иногда неправильно, ошибочно, но всегда интересно, оригинально и мощно. Если он и ошибется, то ошибется всегда красиво: пошлое, мелкое, плоское — несвойственно его таланту».

Я писала это о Станиславском. И почти сорок лет спустя с какой радостью я сказала себе, что я — тогда еще очень юная писательница — верно поняла его.

Художественный театр стал, конечно, первым театром коллективного творчества. До него, в сущности, в других театрах спектакли носили характер «гастролей» того или другого артиста, за исключением разве некоторых постановок Малого театра, как «Плоды просвещения» или «Волки и овцы», где образовался настоящий «персимфанс»[1] и все участвующие могли быть названы гастролерами. Но большей частью полной равноценности игры, ансамбля и постановочных принципов не было, а к этому-то и стал стремиться молодой театр. При постановке новой пьесы вся труппа собиралась, чтобы прочесть ее, дальше шло обсуждение пьесы, доклады, рефераты по эпохе и стилю — словом, все то, что теперь сделалось неотъемлемым при каждой постановке, а тогда было совершенно исключительным, так как даже в хороших театрах зачастую актеры играли пьесу, даже не

---

[1] Персимфанс (пер[вый] симф[онический] анс[амбль] Моссовета, организованный в 1922 году) — попытка создания оркестра без дирижера.

прочтя ее, а только ознакомившись со своей ролью: «на репетиции все видно будет».

Чем сразу выделился Художественный театр?

В нем впервые, может быть, за все время существования театра в России сказали не одному актеру, а всей актерской массе, молодежи, статистам великие слова: «Помните, что вы — *люди!* Человек — это звучит гордо»[1] — и это сказал такой человек, как Станиславский, обладавший даром воздействия на окружающих почти гипнотическим, человек, горевший любовью и уважением к театру, зажигавший и заражавший своими чувствами товарищей. За ним пошла молодежь, с верой и увлечением, многие стали фанатиками, говорившими: «Нет театра, кроме Художественного, и Станиславский — пророк его». Среди них были люди, готовые в буквальном смысле слова отдать свою жизнь театру, если бы это понадобилось. Конечно, и среди артистов тогдашнего Художественного театра встречались исключения, но большинство образовали коллектив, овеянный энтузиазмом, отбросивший всякую зависть, ревность и т. п.

Это был театр совершенно исключительный, поставивший своих актеров на большую культурную, моральную и этическую высоту. Полное отсутствие «каботинства»[2], простота в одежде, в манерах, страстный интерес к книгам, к истории, к общественной жизни отличали почти всех членов тогдашнего Художественного театра, и немудрено, что он привлекал симпатии зрителя.

Кроме того, в Художественном театре каждая пьеса говорила сама за себя: театр решительно отмахнулся от всякого мусора, засорявшего репертуар. Отменил он и «вековые» театральные традиции: начиная с упразднения выхода артистов на вызовы во время действия и даже антрактов, запрещения входить в зрительный зал после поднятия занавеса, уничтожения оркестра в антрактах, — все было необычайно.

А главное, необычайны были актеры и их отношение к театру. Актеры были большей частью не из актерской среды, мужчины — многие с высшим образованием, что тогда было редкостью, женщины — из курсисток или учительниц.

---

[1] Слова Сатина из пьесы М. Горького «На дне».
[2] Каботинство — закулисные склоки, интриги, сплетни.

Кажется, только Самарова[1] да Вишневский[2] были профессионалами, остальные все — молодежь, кроме чудесного Артема[3], учителя чистописания, променявшего гимназию на театр. Все они шли на скромное жалованье, ходили в ветром подбитых пальтишках и способны были ночь напролет спорить о задачах искусства или насмерть перессориться из-за неправильно понятой роли.

Обстановка в театре тоже была необычайная: никакой позолоты, мишуры. В том самом «Эрмитаже» (в Каретном ряду), где театр начинал свое существование и где раньше в фойе были поцарапанные зеркала и лихо торговавший буфет, воцарилось строгое, приглушенное освещение, спокойные тона, мягко раздвигавшийся серый занавес вместо подъемного и какая-то сосредоточенная тишина.

— Точно монастырь какой-то! — ворчали московские «саврасы без узды» и скандалили, что их «за свои деньги в зал не впускают», когда спектакль уже начался.

Но постепенно такая публика отхлынула от театра: *своего* зрителя театр дисциплинировал, а мало-помалу и другие театры стали подражать ему, и прекратилось это безобразное хождение по партеру, когда считалось шиком войти во время действия и наделать как можно больше шуму.

Сперва о театре спорили без конца. Страсти разгорались. Одни говорили, что это театр ансамбля, что «актеров там нет» и что Станиславский, если захочет, пуделя научит играть. Другие находили, что там все неподражаемы. Третьи жаловались, что актеры там «играют спиной» и что когда на сцене ночь, то из зрительного зала ни зги не видно. Но все спорили, волновались, доказывали, и посещали театр одинаково усердно как друзья, так и враги.

Привлекали к театру и новые таланты, народившиеся в нем. Жизнь очень скоро выделила дарования в этом «театре без актеров», как он сам, искренне заблуждаясь, определял себя.

---

[1] Мария Александровна Самарова (1852—1919) — актриса МХТ с его основания.

[2] Александр Леонидович Вишневский (1861—1943) — заслуженный деятель искусств. Артист МХТ с его основания.

[3] Александр Родионович Артем (настоящая фамилия Артемьев) (1842—1914) — актер МХТ с его основания.

С первых дней в театре засветился мягким светом теплый талант Москвина[1], зачаровала женственностью и простотой Лилина[2], засверкала оригинальным, несколько терпким обаянием Книппер[3] и многие другие — всех не перечтешь.

Но театр, взявший себе девизом, которому он долго оставался верен, щепкинскую фразу: «Нет маленьких ролей — есть маленькие актеры», — исполнителей первых ролей выпускал на выхода, если было нужно. Зрителя, привыкшего видеть толпу статистов, одинаково размахивавших руками и в унисон издававших вопли радости или скорби, изумляли в этом театре народные сцены. Художественный театр первый доказал, что и самый маленький винтик важен для машины.

Я помню, как сейчас, сцену из постановки «Смерть Иоанна Грозного»[4] — сцену перед лабазами. Отощавший народ просит хлеба, лабазник гонит его, приставы лупят плетьми. Стоны, вопли, рыдания. Вечереет, идет снег. Входит Кикин, переодетый странником, и раздает народу по кусочкам хлеб из нищенской сумы. Женщины, дети, старики с жадностью хватают хлеб, крестясь дрожащими руками. В это время Кикин рассказывает им о «звезде хвостатой». И тут одна молодая «женщина из народа», имени которой даже не было на афише, говорила несколько слов. Но как говорила! Изголодавшееся, измученное молодое лицо, жалкая фигура в лохмотьях, дрожащая от слабости... Она жадно жевала свой кусок хлеба, торопливо оглядываясь, словно боясь, чтобы не отняли. Потом, поев и немного успокоившись, она начинала интересоваться общей беседой. И вступала в нее, говоря, что тоже видала кровавую звезду:

...Котору ночь она восходит там —
За тою башней.

---

[1] Иван Михайлович Москвин (1874—1946) — народный артист Союза ССР. Один из ведущих актеров МХТ с его основания. Лучшие роли: Федор («Царь Федор Иоаннович»), Лука («На дне»), Епиходов («Вишневый сад»), Снегирев («Братья Карамазовы»), Протасов («Живой труп»), Прокофий Пазухин («Смерть Пазухина»), Хлынов («Горячее сердце») и др.

[2] См. примечание на стр. 137.

[3] См. примечание на стр. 152.

[4] «Смерть Иоанна Грозного» — первая пьеса из драматической трилогии А. К. Толстого. Поставлена в МХТ в 1899 году.

Только и всего. Она говорила это надорванным, вздрагивающим голосом. И в воображении вставали те бессонные ночи, в которые она со страхом глядела на эту зловещую звезду... Одна фраза — но законченная картина, образ, оставшийся на много лет в памяти как олицетворение народного горя. Много лет спустя я установила, что эти несколько слов говорила Н. С. Бутова[1].

У меня бывал кое-кто из молодежи Художественного театра. От них я с интересом слушала рассказы о их новшествах, их репетициях; конечно, не пропускала ни одной премьеры. Хорошо помню первое представление «Чайки»[2]. Слишком известна история провала «Чайки» в Петербурге — этого рокового недоразумения, сыгравшего такую печальную роль в жизни Чехова.

Я любила Антона Павловича и особенно волновалась в этот вечер. И вдруг в театре почувствовала — да и не одна я, а вся публика, — что ничего подобного еще не видела. Помню, как покойный Николай Эфрос[3], этот «тишайший» человек, задумчивый на вид, с мягкими манерами и тихим

---

[1] Надежда Сергеевна Бутова — артистка МХТ (с 1900 по 1921 год).

[2] «Чайка» — первая из пьес А. П. Чехова, поставленная в МХТ (премьера 17 декабря 1898 года). Постановка этой пьесы в Петербургском Александринском театре в 1896 году провалилась, так как была осуществлена старыми, избитыми и ремесленными приемами игры. Пьеса требовала нового творческого подхода. В постановке МХТ «Чайка» стала одним из триумфов молодого театра. Об этом напоминает изображение чайки, вышитое на занавесе МХАТ.

За «Чайкой» последовали постановки: «Дядя Ваня» — в 1899 году, «Три сестры» — в 1901 году, «Вишневый сад» — в 1904 году. После этого спектакля состоялось чествование А. П. Чехова на сцене театра.

После смерти А. П. Чехова была поставлена в октябре 1904 года пьеса «Иванов», а в декабре того же года — спектакль, состоявший из инсценировок трех его рассказов: «Хирургия», «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев».

Формирование искусства МХТ тесно связано с А. П. Чеховым. Отмечая 50-летие со дня рождения А. П. Чехова в 1910 году, Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «Если приподнять завесу на внутреннюю жизнь театра, то обнаружится такая близость Чехова к театру, которой посторонние ему и не подозревают... Во всю работу Художественного театра глубоко внедрились чеховские влияния».

[3] Николай Ефимович Эфрос (1867—1923) — видный русский театровед, историк МХТ и автор многих книг о его спектаклях и актерах.

голосом, на этом представлении совсем «вышел из берегов». После того знаменитого «гробового молчания», которое длилось в течение нескольких секунд после закрытия занавеса (кто не знает, как беспощадно растягиваются секунды на сцене?), которое, по рассказам участников спектакля, довело их чуть не до отчаяния, так как они это молчание потрясенной публики приняли за провал, вдруг разразился ураган восторга. Эфрос плакал, кричал, бесновался, вскочил на стул и требовал послать телеграмму Чехову в Ялту. Я вышла из театра в каком-то опьянении и сейчас же послала телеграмму. Я рада была потом, что моя телеграмма была, как писал мне Чехов, «первой ласточкой, принесшей ему весть о «Чайке».

До рассвета мы не могли перестать говорить о спектакле. Мне, например, даже не сразу понравилась Роксанова[1] — Чайка: слишком уж она не похожа была на шаблонных «инженю» с кудряшками и серебристым голоском. Но стало ясно, что все это — живая жизнь. Будто подсмотрела ее откуда-то. И на сцене все стали не актерами, а живыми людьми, и мы были не зрителями, а свидетелями этой чужой, но такой близкой нам жизни. И как я сразу полюбила бедного маленького Медведенку (покойного Тихомирова[2]; никогда не забуду его трогательного образа) и как пожалела Машу — Лилину, с ее табаком и водочкой... Да всех, всех... Станиславский — Тригорин; Книппер — Аркадина, она беспощадно играла актрису.

С того времени премьеры Художественного театра стали собирать всю Москву и являться чем-то вроде общественного события, как когда-то в Малом. Если бы начать считать сидевших в партере и ложах зрителей, почти ни одного человека не нашлось бы без титула «знаменитый» или «известный». Можно было видеть сидевших братски рядом и восхищавшихся: изысканного Урусова и крепкого Гиляровского[3], точно сошедшего с картины Репина «Запорожцы»

[1] Мария Людомировна Роксанова — артистка МХТ (с 1898 по 1902 год).

[2] Иоасаф Александрович Тихомиров — артист МХТ (с 1898 по 1904 год).

[3] Владимир Алексеевич Гиляровский (1855—1935) — журналист и литератор. Участник русско-турецкой войны; был рабочим, бурлачил на Волге. Его обличительная книга «Трущобные люди» — о людях «дна» — была уничтожена цензурой. Известны его книги «Москва и москвичи», «Мои скитания» и др.

(для которой он позировал художнику); темно-кудрого красавца Леонида Андреева в фантастической поддевке с серебряным поясом и безобразного, как старый мопс, но имевшего огромный успех у женщин психиатра Баженова; основателя Театрального музея Бахрушина с фигурой Дон-Кихота, в синей поддевке, и кругленького адвоката Геннерта в безукоризненном смокинге; прекрасную, задумчивую Ермолову и бывшую опереточную звезду Бельскую, Савву Мамонтова[1] с седой головой и яркими глазами, стремившегося изгнать «Вампуку» из своего оперного театра, и — ходячий парадокс — Савву Морозова[2], друга Горького и революционеров; грузного критика Дорошевича с насмешкой над всем и всеми и мягкого, обаятельного Эфроса. И все кипели, волновались, спорили и не пропускали ни одного спектакля.

Апогея успеха театр достиг после постановки «Трех сестер». Этот спектакль сразу встал в ряд с лучшими спектаклями, когда-либо виденными в Москве.

Даже те — а таких было немало, — которые «не понимали» Чехова и говорили, прочитав пьесу: «Да где же тут пьеса? Какие-то клочки... И в чем вся трагедия? «В Москву!» Ну, садитесь в поезд и поезжайте!» — и те, увидав пьесу, были покорены.

Ермолова сначала недоверчиво относилась к театру. Ее смущали рассказы окружавших о необычайной разработке деталей постановки.

— Фокусы какие-то придумывают... К чему это? — задумчиво и недоуменно говорила она.

Но после «Трех сестер» она взволновалась необыкновенно: пошла за кулисы, обнимала актеров и, обычно сдержанная и молчаливая, горячо выражала им свой восторг.

[1] Савва Иванович Мамонтов (1841—1919) — видный русский театральный деятель и меценат. Будучи крупным промышленником, он тратил большие средства на развитие русского национального искусства. В 1885 году основал «Московскую частную оперу» (где первоначально сам режиссировал), имевшую задачей противостоять казенной опере с ее косностью и сценическими нелепостями (получившими прозвище «вампуки» после постановки оперы-пародии «Вампука»). В этом театре работали крупнейшие русские композиторы, художники и певцы. Мамонтов принимал личное участие и в постройке нового здания МХТ.

[2] Савва Тимофеевич Морозов (1862—1905) — крупный фабрикант, был одним из директоров Художественного театра, оказывал ему материальную помощь.

С тех пор она не пропускала ни одной премьеры. Известно ее письмо Вишневскому после первого представления «На дне». Ее чуткая натура не могла не отозваться на жизненную правду, которую она сама так замечательно воплощала.

Недруги — их было немало — особенно прицеплялись к «сверчкам», «комарам», «колеблющимся занавескам». Но у большинства никогда не было того впечатления, чтобы эти мелочи заслоняли целое, — наоборот, только подчеркивалось ощущение «как в жизни», поражавшее в постановках Художественного театра.

Какое, например, сильное впечатление производила последняя сцена в «Дяде Ване», когда в опустевшем доме остаются Соня, дядя Ваня и няня...

Уехали... Пауза. Тишина. И вдруг — короткий стук лошадиных копыт: очевидно, экипаж въехал с мягкой дороги на деревянный мост, и в последний раз что-то еще послышалось от этой навсегда ушедшей жизни. Вспоминается стук земли о крышку гроба, опущенного в могилу... потом опять тишина: все кончено.

Или когда актеры «били комаров», хлопая себя по лбу и по рукам: так и вставал жаркий летний день. Эта деталь совершенно не мешала ходу действия — наоборот, как бы давала воображению какую-то конкретную базу.

В пьесах Чехова Художественным театром особенно достигалось ощущение: «иначе быть не может». Почти в каждой другой пьесе можно было допустить, что та или другая сцена может быть выпущена без ущерба для действия или заменена, а иная написана только для эффекта, для актера.

В пьесах же Чехова казалось, что ни изменить, ни прибавить ничего нельзя, как нельзя в жизни изменить ее течения. Я высказала это Чехову, а он улыбнулся так, что в углах глаз собрались морщинки, и сказал: «Они — хитрые: это уж они так играют».

Но, конечно, это было не только потому, что «они — хитрые». Чехов, как никто иной, писал не сюжеты, а течение жизни. Самая незначительная мелочь как в рассказах, так и в пьесах имеет свое значение. «Понюшка табаку» и рюмочка водки рассказывают всю драму Маши [1]. Недаром Лев

[1] В «Чайке».

Толстой сказал: «У Чехова нет лишних деталей: каждая или нужна или прекрасна». Вот поэтому-то, очевидно, и сошлись пути творчества Чехова и Станиславского в необыкновенной гармонии. У Станиславского в каждом выходе бессловесного актера дан кусок жизни этого человека.

Например, незабываем выход Н. Михайловского[1] в «Трех сестрах» в роли без слов: денщик вносит самовар, который Чебутыкин дарит Ирине на именины. Все — лицо денщика, его фигура — красноречивая повесть его жизни. Так и виден тот мордобой, которому он подвергался, чтобы получить военную выправку, мешковатость паренька, оторванного от родной деревни для долгой, ненавистной службы, и та добродушная радость, что тут он нашел человечное отношение: он чувствует себя участником праздника. Он без слов олицетворял «серую скотинку», тысячи тех сильных, чудесных людей, которых забивали и из которых далеко не каждый попадал к таким добродушным людям, как Чебутыкин.

Или там же — несчастная девчонка с шарманщиком, из которой недаром потом выросла артистка Коонен...[2]

О «Трех сестрах» надо писать целую книгу, потому что это одна из самых характерных для театра постановок. Сам Станиславский считал этот спектакль наиболее сильным по актерской игре, наивысшим достижением театра.

В этой пьесе мы увидали живых людей. Интересно, что это были как бы синтезированные портреты людей, которых каждый из нас так или иначе встречал в жизни. Ощущение их жизненности было так сильно, что, я помню, в первые годы революции мы иногда задавались вопросом: что теперь делают (не «делали бы», а именно *делают*) Ольга, Андрей, Ирина? Кто из нас в свое время не знал вот такого полковника Вершинина, кому не встречался такой человек: красивый, с романтически рано поседевшей головой и черными усами, поступивший на военную службу по необходимости или по традиции, абсолютно не подходящий к ней, не любящий ее, а любящий музыку, красоту, но во имя призрачного долга добросовестно тянущий лямку постылой

---

[1] Николай Николаевич Михайловский — артист МХТ с 1900 по 1902 год.

[2] Алиса Георгиевна Коонен — народная артистка РСФСР. С 1905 по 1913 год в МХТ, с 1913 по 1949 год — ведущая актриса Московского Камерного театра.

службы, во имя того же призрачного долга отрывающийся от любимой женщины и остающийся с истеричкой-женой...

Кто из женщин в театре не рыдал вместе с Машей, прощавшейся с Вершининым?.. Нигде Книппер не поднималась до таких высот женской любви, нигде она так глубоко не погружалась в ее бездны. А ведь это роль, в которой так мало слов.

Но я вспоминаю, как Бутова писала мне по поводу одной своей роли: «Слова кажутся грубы — если бы могла, играла бы молча...» Книппер почти достигала этого — она часто играла молча, и это было замечательно.

А Ольга — Савицкая [1], сама мягкость, воплощенное самоотвержение, а нежный цветок — Ирина — Андреева!..

Кулыгин был лучшей ролью Вишневского. Под смешной, убогой наружностью «человека в футляре» он таил такую любовь, что становилось понятно, почему Маша не может бросить его: «Я доволен... я доволен. Маша — чудная женщина!»

Андрей — Лужский [2]: мягкотелый интеллигент, способный, добрый и погибающий в обывательщине, как в болоте.

Наконец, как венец самоутверждающейся пошлости, великолепная Наташа — Лилина. Сперва — барышня, наивная, как бутончик, «чистотой» своей прельстившая Андрея, а потом — развернувшаяся вовсю провинциальная львица. Сцена, когда она едет кататься с любовником и так торопится, что не успевает застегнуть ботики, и, шаркая ногами, бежит в своей красной ротонде, но по дороге не забывает погасить свечи, чтобы даром не горели, — останется непревзойденной.

Каждый актер, каждый шаг, каждая фраза были шедеврами правды. Станиславский словно втащил на сцену все, что было правдой жизни, загребая ее полными руками, как советует Гёте.

Как много лет спустя в прелестной сказке Метерлинка «Синяя птица» на сцене заговорили Свет, Сахар, Хлеб, Кот, Пес, так задолго до этого у Станиславского на сцене ожили и заговорили и вещи и бессловесные люди.

---

[1] Маргарита Георгиевна Савицкая (Бурджалова) — актриса МХТ с 1898 по 1911 год.

[2] Василий Васильевич Лужский (1869—1931) — заслуженный деятель искусств РСФСР, артист МХТ с его основания.

Я не могу писать здесь о всех постановках Художественного театра, виденных мною, но хочу упомянуть о следующем этапе его — о пьесе Горького «На дне»[1].

Чехов, в благородной природе которого совершенно не было ревности, зависти и «скорби о благополучии ближнего», горячо отнесся к молодому Горькому и употреблял все свое влияние, чтобы заставить его писать для театра. Из их переписки видно, каким советчиком и дружественным критиком был он для Горького. В результате Горький стал писать пьесы для Художественного театра. Уже «Мещане» подготовили зрителя к сильной и смелой манере молодого писателя, такой противоположной по приемам манере чеховского письма. Но настоящее впечатление разорвавшейся бомбы произвело «На дне». Зрителя словно бичом хлестнуло. Чехов показывал ему его самого, «мягкотелого интеллигента», с его благими порывами, которых ему «свершить не дано», с его вялостью пареной репы, отсутствием инициативы, слабоволием, — показывал, как в зеркале, но с чеховской мягкостью и жалостью, с надеждой на лучшее будущее, говорившей устами Вершинина, что «лет через двести — триста жизнь будет прекрасна», устами Ани и Трофимова, что «жизнь будет цветущим садом», — тогда как Горький безжалостно и жестоко выявил результаты этих свойств интеллигенции. Мы увидали, что, в то время как в уюте отживающих помещичьих усадеб и провинциальных домов с мезонинами еще звучат шопеиовские вальсы, раздаются поэтические слова и проходят драмы любви, там, внизу, «на дне», идет настоящая трагедия задавленных, отчаявшихся людей, и в этой трагедии виноват тот самый строй, который дает

---

[1] Пьесы Горького занимают в истории МХАТ исключительное место. Он был, по словам К. С. Станиславского, «главным начинателем и создателем общественно-политической линии...» в Художественном театре. Приход Горького в МХТ был «крупнейшим событием в его истории...» (В. И. Немирович-Данченко).

В 1902 году были сыграны впервые в Москве «Мещане». В том же году был создан гневный и обличающий спектакль «На дне». Следующая премьера Горького в МХТ, «Дети солнца», была поставлена в октябре 1905 года, в преддверии первой русской революции.

После этого был многолетний перерыв в работе театра над пьесами Горького. В 1933 году МХАТ поставил инсценировку «В людях» по Горькому, в 1934 году — «Егор Булычов и другие», в 1935 году — «Враги», в 1938 — «Достигаев и другие». В 1932 году театру было присвоено имя М. Горького.

там, наверху, звучать шопеновским вальсам и военному оркестру, сопровождающему прощание трех сестер, и заставляет звучать таким потрясающим воплем каторжную песню:

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно!

Нередко потом распевали эту песню рабочие и студенты накануне 1905 года.

«На дне» прозвучало настоящим воплем о справедливости. Многие после него не спали ночей... В «На дне» тоже были портреты, и тоже синтетические. Запомнились прежде всего Качалов и Книппер. Качалов, тогда совсем молодой артист, дал фигуру «бывшего человека», с трясущимися от пьянства изящными руками, один жест которых, когда он брался за карты, был красноречивей всяких рассказов о его жизни. Книппер — Настя, потерявшая облик человеческий, но все же где-то хранящая золотую капельку мечты... Ее пропитой голос, ее лохмотья, ее истерические выкрики и рыдания — была сама жизнь. Потом Вишневский — татарин, словно перекликавшийся с татарином из маленького рассказа Чехова «В ссылке», который для меня один стоит целого романа. Юный Москвин, нашедший для Луки старческую, лукавую мудрость. Актер — Громов [1], Василиса — Муратова [2], да все были целиком вырваны из жизни, перенесены с Хитровки [3] на сцену. А посреди них, как цветок на пожарище, Наташа — Андреева, кутающаяся в свой длинный платок. Все они долго не уходили от зрителя, обступали его и вместе с Клещом — Загаровым [4] настойчиво спрашивали:

---

[1] Михаил Аполлинарневич Громов — артист МХТ с 1899 по 1906 год.

[2] Елена Павловна Муратова — актриса МХТ с 1901 по 1941 год.

[3] Хитровка (ныне площадь имени Максима Горького). — В 1824 году на площади близ Яузского бульвара генерал Н. З. Хитрово основал рынок. Недостроенный рынок стал своеобразной биржей труда, обиталищем безработных и бездомных. Со временем здесь возникли ночлежные дома и тайные притоны. После Великой Октябрьской революции это гнездо уголовщины было уничтожено. Печально знаменитое «дно жизни» описано в произведениях Горького, Гиляровского, Щепкиной-Куперник и др.

[4] Александр Леонидович Загаров — артист МХТ с 1898 по 1904 год.

— Где же правда?.. Правда-то где?

И зритель думал невольно:

«Так вот что на дне нашей жизни! Так дальше нельзя! Так дальше не может продолжаться!»

И прошумела эта пьеса над Россией настоящим буревестником.

* * *

В актерах Художественного театра я, как и многие, видела не только актеров, но людей, влиявших на общественную жизнь. С особенной любовью я относилась к Станиславскому [1], олицетворявшему для меня душу и пламень театра.

О Станиславском, конечно, надо больше говорить как о гениальном режиссере, об основоположнике целой системы актерского искусства. Но я никогда не могла окончательно решить, кому отдать предпочтение: Станиславскому-режиссеру или Станиславскому-актеру. Когда я смотрела его постановки, казалось: режиссеру! Режиссеру вдохновенному, открывающему в пьесе новое значение, новые красоты...

Но, видя его тончайшую игру в «Трех сестрах», «Дяде Ване» и т. д., думалось: конечно, актер — глубокий, удивительный! Всего больше я любила его в Вершинине. Там он, между прочим, почти не прибегал к гриму: его седые волосы при молодом лице и черные брови так шли к этому облику. А любовного «дуэта без слов» с Машей нельзя забыть. Вспоминается его Генрих [2] из «Потонувшего колокола», точно вышедший из средневековой поэмы, или Ракитин из тур-

---

[1] Константин Сергеевич **Станиславский** (сценический псевдоним К. С. Алексеева) (1863—1938) — народный артист Союза ССР, выдающийся деятель русского театра, режиссер, актер и театральный педагог. Обобщив опыт Щепкина и других виднейших актеров, создал свою «систему» — творческое учение о методах воспитания актера и режиссера, о работе над ролью и спектаклем. Сценическую деятельность начал в 1877 году в семейном любительском кружке (Алексеевский кружок). Режиссерскую работу начал в 1888 году в кружке Общества искусства и литературы в Москве. В 1898 году вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко основал Московский Художественный театр, и с этого времени вся его жизнь неразрывно связана с историей этого замечательного театра. В 1926 году вышла книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», а затем ряд книг и статей по теории, практике, эстетике и этике театра.

[2] **Генрих** — мастер-литейщик из пьесы-сказки «Потонувший колокол» крупнейшего немецкого драматурга Гергардта Гауптмана (1862—1946). В МХТ был поставлен также ряд других его пьес: «Возчик Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер».

геневского «Месяца в деревне», с его старомодным изяществом и утонченностью.

Он был красив, даже лучше, чем красив: красота его была проникнута внутренним содержанием. Но и тогда, когда он играл роли, не требовавшие ни красоты, ни молодости, обаяние не покидало его. Как он был, например, хорош в «Докторе Штокмане» Ибсена — эта рассеянная, близорукая фигура с детскими глазами и героическим сердцем... Я не могу писать о его ролях — об этом существуют и появятся еще целые исследования, но должна сказать, что разнообразие и тонкость создаваемых им образов были замечательны, хотя ему иногда трудно было спрятать некоторые свойства своего внешнего облика. Он был очень высокого роста, в толпе почти на голову выше остальных мужчин, но это не бросалось в глаза, так как он был очень гармонично сложен и строен. Чайковский говорил, что ему надо играть молодого Петра I, и действительно, его можно было бы идеально загримировать для этой роли.

Как режиссер в свое время Станиславский был в России непревзойден. В этой плоскости для меня имя его всегда стояло наряду с двумя другими любимыми именами: Щепкина и Ермоловой. Эти три имени художников, составляющих как бы вехи на пути русского театра новейшего времени, — последовательные истоки его.

Ермолова считала Щепкина своим учителем и образцом, а Станиславский выводил начала своего творчества из заветов Ермоловой, которую называл своей учительницей. И, конечно, они были в духовном родстве.

Читавшие «Мою жизнь в искусстве» помнят, верно, какую великолепную характеристику Станиславский дает там Ермоловой. Не стану повторять ее. Но в архиве Марии Николаевны сохранилось несколько писем Станиславского, из которых я приведу отрывки.

Он писал ей в 1920 году, когда болезнь помешала ему лично приветствовать артистку в день ее пятидесятилетнего юбилея:

«...Вы — самое светлое воспоминание нашей юности. Вы — кумир подростков, первая любовь юношей. Кто не был влюблен в Марию Николаевну и в образы, ею создаваемые? Великая благодарность за эти порывы молодого, чистого увлечения, Вами пробужденные! Неотразимо Ваше облагораживающее влияние. Оно воспитало поколения.

И если бы меня спросили, где я получил воспитание, — я ответил бы: в Малом театре, у *Ермоловой* и ее сподвижников».

Далее, в 1922 году, перед своей длительной поездкой за границу на гастроли, он пишет ей:

«...Вы сами не знаете, какую громадную и важную роль Вы сыграли в моей жизни человека и актера. Спасибо Вам за все незабываемые и *самые лучшие* минуты моей жизни. Их дал мне Ваш гений. Ах, зачем Вы не побывали в свое время в Европе, тогда бы все знали, что первая артистка *мира* — не Дузе[1], а наша Ермолова».

Эти искренние, горячие строки — не фразы: на фразы Станиславский вообще не был способен. В искусстве — где он любил, там любил, где ненавидел, там ненавидел. Иногда увлекался и потом отгорал, но в отношении к Ермоловой остался неизменен до конца. Когда он хотел в своих уроках или беседах указать на совершенство артистического творчества, он всегда приводил в пример Ермолову. И ему казалось, что для молодежи имя ее, так же как и для него, должно быть не собственным, а нарицательным — выражающим все, что есть высочайшего и благороднейшего в искусстве.

Так, например, по поводу пьесы «Вишневый сад» он говорит:

«...Дайте... молодой Ане темперамент Ермоловой — и пусть... молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: «Здравствуй, новая жизнь!» И вы поймете, что «Вишневый сад» — живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед».

Ермолова, в свою очередь, очень высоко ставила Станиславского. Следила за ним еще со времен «Охотничьего клуба», не пропускала спектаклей с его участием, но тоже всегда была искренна в вопросах искусства. И когда он сыграл Ивана Грозного, она, не стесняясь, высказала свое отрицательное отношение к этой его роли. Роль, действительно,

---

[1] Элеонора Дузе (1859—1924) — знаменитая итальянская трагическая актриса. Дважды с успехом гастролировала в России (в 1891 и 1908 годах).

ему не удалась, и он, всегда строгий к себе, скоро передал ее другому исполнителю. Но уже в следующем году, когда Станиславский сыграл доктора Штокмана, она писала о нем своему другу доктору Средину:

«...За все это время видела одного только «Доктора Штокмана» и в восторге от Алексеева (настоящая фамилия К. С. Станиславского. — *Т. Щ.-К.*). Вот вам бы понравился. Играет, как *великий* артист».

Я усердно следила за всеми ролями Станиславского, следила и за другими его достижениями. Пока я жила в Москве, бывавшая у меня молодежь из Художественного театра — юные актрисы и актеры — много мне рассказывала о том, как с ними занимается «Костя» — так они за глаза любовно звали Станиславского. Рассказы были восторженные. А иногда и шутливые и облетали всю Москву: рассказывали, например, как на репетиции Константин Сергеевич следит за актером и, подняв указательный палец, с глубоко удовлетворенным видом приговаривает:

— Вот именно!.. Вот именно!..

Актер кончает сцену и останавливается, радостный, что, очевидно, угодил Станиславскому, и слышит тот же удовлетворенный тон:

— Вот именно!.. Вот именно!.. Вот так-то и *не надо* делать!

Или как, якобы увлеченный репетицией, Станиславский обращается укоризненно к охотничьим собакам, выведенным на сцену по ходу действия:

— Господа собаки, господа собаки! Вы совсем не то выражаете, что нужно!

Под всеми этими шутками крылись горячее уважение и любовь к нему.

И на сцене и в жизни Станиславский был одним из обаятельнейших людей, которых мне приходилось встречать. Это не поддающееся анализу обаяние, когда оно дано актеру, неотразимо действует на зрителя. Актер заинтересовывает и привлекает даже тогда, когда он еще не заговорил, и это свойство имелось у Станиславского в полной мере. Я както писала о Чехове, что у него была такая наружность, благодаря которой его можно было принять за скромного земского врача или учителя, если не знать, что он большой писатель. Вот о Станиславском этого сказать было бы невозможно: куда бы он ни пришел, в какой бы среде он ни очу-

тился, усомниться в том, что это «кто-то», что это выдающийся человек, нельзя было; надо было только гадать, кто это: артист, поэт, государственный деятель?

Успех он имел огромный. В него влюблялись, им увлекались, писали ему восторженные письма, подносили цветы, предлагали «приди и возьми мою жизнь»... а он смотрел своими рассеянными глазами с каким-то удивлением на женщин: любил он только свою жену, верного друга и ученицу — Лилину, а влюблен был — в театр. Ни романов, ни кутежей, ни карточной игры для него не существовало, и, не погрешая против истины, можно было сказать, что вся жизнь его целиком была посвящена его любимому искусству.

Когда мне пришлось, оторвавшись от Москвы, переехать в Петербург, то там эпоху в нашей жизни стали составлять приезды Художественного театра. Это было событие для культурного Петербурга. Уже с февраля публика начинала волноваться. С марта начиналась продажа билетов, и те неудачники, которые не успели застраховать себя раньше, дежурили целыми ночами у кассы предварительной продажи, чтобы добыть билеты. В несколько дней раскупались все абонементы, причем молодежь часто покупала их в складчину, и на один абонемент (состоящий из трех пьес) ходили по трое — по жребию, какая кому выпадет пьеса.

Московские ласточки прилетали с первыми весенними днями. Помню, как сейчас, это волнение, когда, бывало, едем с мужем на первый спектакль: восьмой час, но совсем светло; зеленовато-голубым светом сияет небо, легкий ветер дует с Невы — чувствуется весна, и кажется, что театр продолжит это ощущение «весны, которая омолодит весь мир!»

Много было споров и шума в обычно холодном Петербурге: как всегда, существовал разлад между публикой и прессой. Пресса далеко не вся относилась к театру из Москвы благоприятно: кто был на откупу у Суворина [1], кто из личных соображений. Но публика рвалась к театру, страстно откликаясь на каждый новый спектакль.

---

[1] Алексей Сергеевич Суворин (1834—1912) — реакционный журналист и издатель. Его газету «Новое время» В. И. Ленин называл «образцом продажных газет».

После казенщины и рутины петербургских придворных и «поддворных» театров Художественный театр захватывал. Интересовала и труппа его. Чеховские пьесы особенно волновали публику. Теперь лишь понято по-настоящему, что чеховские пьесы были пьесами не только прогрессивными, но и революционными именно потому, что ясно и неумолимо доказывали, что та жизнь, тот быт, который они описывали, обречены, должны исчезнуть, и те люди должны уступить место другим. Театр, в котором ставились такие пьесы, показывались такие образы, был передовым театром, и к нему тянулась молодежь и из-за него волновалось старшее поколение. Припоминаю многих теперь уже ушедших людей, посещавших тогда спектакли. Вот страстный поклонник театра — А. Ф. Кони [1], с его черепом мыслителя и некрасивым, но привлекательным лицом, старый дипломат по виду, истый гуманист душой... Как интересно, между прочим, использовал он постановку «Юлия Цезаря» [2]. Знаменитый судебный деятель провел анкету среди видевших «Цезаря», прося ответить, как происходит сцена убийства Цезаря, и получил сотни разноречивых писем: кто писал, что Цезаря убивает Брут, кто — что сразу несколько человек, ударом в грудь, несколькими ударами в спину, одним ударом в спину. Кони в дальнейшем приводил эту анкету в доказательство того, что нельзя безусловно полагаться на свидетельские показания.

Вот туманный Блок с профилем классической медали, вот увлекающийся русский паренек Ходотов [3], растрепанный критик Кугель, громящий театр за то, что в нем якобы «замораживается темперамент и талант никогда не празднует своей оргии», вот маленький Гершензон [4], пушкинист, хвалящий театр за то, что он «сказал новое слово». Слегка скептические, корректные артисты Александринского театра и

---

[1] Анатолий Федорович Кони (1844—1927) — крупный судебный деятель, литератор. После Октября — профессор Ленинградского Государственного университета, академик. Автор известной книги воспоминаний «На жизненном пути».

[2] Трагедия В. Шекспира.

[3] Николай Нвколаевич Ходотов (1878—1932) — актер Александринского театра.

[4] Михаил Осипович Гершензон (1869—1925) — историк литературы; автор книг «Грибоедовская Москва», «Мудрость Пушкина», «Образы прошлого».

восторженные «гайдебуровцы»...[1] и все спорят, доказывают, убеждают, как, бывало, в первые годы в Москве, а молодежь безумствует и забрасывает сцену весенними букетиками подснежников и фиалок... А потом — рауты, банкеты с речами и тостами, просто ужины в частных домах, где принимали дорогих сердцу москвичей и благодарили их за ту живую струю, которую они вносили в «замороженный» театральный мир Петербурга.

Потом — проводы, когда на вокзале собирались не только знакомые московских артистов, но и толпы молодежи; расставались с московскими гостями с восклицаниями: «До свиданья! До будущей весны!» — и долго провожали глазами высокую фигуру Станиславского, выглядывавшего с площадки вагона и воплощавшего для нас весь театр.

В Петербурге бывали у меня встречи с Константином Сергеевичем, но в официальной обстановке банкетов и ужинов. В Москве он был мне как-то ближе. Я чаще всего видала его у М. Н. Ермоловой. Станиславский бывал у нее в доме; если попадал за границу одновременно с ней, навещал ее там и с удовольствием вспоминал об этих встречах, когда они оба словно спускались со своих высот и просто наслаждались летним днем, красотой природы и даже веселым обедом на открытом воздухе. Когда Художественный театр играл «Федора Иоанновича» в Висбадене во время гастрольной поездки, Мария Николаевна, лечившаяся там, конечно поехала смотреть своих товарищей, к которым тепло и сердечно относилась, и разделила их радость по поводу огромного успеха спектакля. На другой день Станиславский с женой и Книппер навестили Ермолову, провели вместе целый день, ездили осматривать романтически красивые окрестности Висбадена и на память об этих легко промелькнувших часах снялись группой. Фотография сохранилась в архиве Ермоловой.

Видались они и в Крыму, где у них было много общих знакомых: Чехов, Горький, доктор Средин, доктор Алексин. Упоминаю о нем потому, что Чехов, когда писал «Дядю Ваню», в чем-то вдохновился Алексиным для своего Астрова,

---

[1] «Гайдебуровцы» — молодые актеры Петербургского Общедоступного (а позже Передвижного) театра, основанного в 1903 году актером и режиссером Павлом Павловичем Гайдебуровым (ныне народный артист РСФСР).

а Станиславский, играя эту роль, взял за образец некоторые его манеры.

Поклонение Станиславского Ермоловой как артистке, по мере того как она отходила от сцены, старилась и слабела, переходило в трогательную заботу о ней как о человеке. Он чаще бывал у нее, постоянно осведомлялся, не надо ли ей чего-нибудь, хотя сам он был в жизни довольно непрактичен, но все же не так, как Мария Николаевна, которая стояла до такой степени вне всяких материальных соображений, особенно под старость, что, например, никак не могла примениться к переоценке денег и, когда во время революции появились «мильоны», в ответ на вопрос, сколько дать на игрушки ее маленьким внучатным племянницам — три или пять мильонов, с ужасом говорила нам:

— Какие мильоны? Откуда они у вас? И зачем детям мильоны?..

А потом, привыкнув к этому счету, когда уже установились нормальные деньги, волновалась:

— Как это дать домработнице на праздник десять рублей? По крайней мере десять мильонов дайте!

До этого Константин Сергеевич не доходил, но и он был чужд материальным расчетам. Однако материальная сторона жизни Марии Николаевны тревожила его, и как-то он предложил ее дочери, что театр устроит в ее пользу спектакль. Когда дочь передала ей это, Мария Николаевна, не нуждавшаяся в подобной помощи, тем не менее была бесконечно растрогана; она заплакала и сказала:

— Легче жить, когда такие люди есть!

Она всегда была рада видеть его — одного из немногих, но в последние годы своей жизни была уже очень слаба, и все, выходящее из обычного порядка вещей, волновало ее. Заметив, что она утомилась, Константин Сергеевич переходил к нам и сидел у нас за чашкой кофе, иногда деля наш неприхотливый обед. Почти все наши разговоры продолжали вертеться около Марии Николаевны. Для Станиславского была большая патетика в том, что он видел свою любимую артистку, незабываемую Иоанну д'Арк — слабой, угасающей, уходящей из жизни. Он вспоминал прежние спектакли, прежние встречи — то с волнением, то с грустью, то с улыбкой.

Помню, он рассказывал нам, как играл с ней Паратова в «Бесприданнице» Островского.

В марте 1893 года по просьбе артистов Малого театра, гастролировавших в Нижнем, Ермолова поехала туда сыграть две — три роли, и на роль Паратова пригласили Станиславского.

— Я решил, — рассказывал он, — что раз я еду со «звездой», то надо и вести себя соответственно. Прежде всего оказать ей какое-то внимание. И перед отъездом заказал ей букет, да какой! Целое колесо! Как только поезд тронулся, я разлетелся с этим букетом в купе Марии Николаевны, полагая, что после такого колоссального подношения я буду любезно приглашен в купе и мы приятно проведем время в разговорах об искусстве. Стучу в дверь купе... Открывают. Мария Николаевна поднимается навстречу. Но лицо ее недоуменно. Она берет букет, удивленно-строго благодарит, но не приглашает войти! Я растерянно ретируюсь, дверь захлопывается... Вот-то я был сконфужен!

И он заливался своим очаровательным смехом.

— Теперь мне смешно вспомнить, но тогда мне было не до смеха, почувствовал, что сделал что-то «не то»!

Ермолова не любила никаких подношений, особенно со стороны товарищей, и никогда не поощряла отношения к себе, как к «звезде»...

— На другой день я отправился на репетицию смущенный. Робел и волновался, как мальчик... Но на репетиции она была совсем другая: внимательная, ласковая... А уж на сцене — я все забыл, кроме того, что играю с *ней!*

Об этом спектакле Станиславский упоминает в своей книге: «Незабываемый спектакль — в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным: и неудивительно — нельзя не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с ней на одних подмостках!»

После спектакля артистам давали ужин. Ермолова сидела рядом с Константином Сергеевичем. Она совсем иначе — просто и приветливо — разговаривала с ним. Он извинился за вторжение с букетом, и с тех пор пошло начало их дружбы, не прерывавшейся в течение тридцати пяти лет.

Продолжая бывать у Ермоловой, видя, как она слабеет день ото дня, и зная, что после нее остаются дочь и юный внук, которого еще надо «поставить на ноги», он заботился и о их будущем.

Смерть Ермоловой он пережил тяжело. Искреннее сочувствие его облегчало нам горе.

Свои последние годы Станиславский отдал всецело педагогической деятельности. До самых последних дней он не переставал заниматься в своей студии.

В старинном доме в Леонтьевском переулке, теперь переименованном в улицу его имени, помещалась рядом с его квартирой его студия, примыкавшая непосредственно к его кабинету.

Как я хорошо помню этот кабинет, который чем-то напоминал мне обстановку Ермоловой и еще обстановку в доме Толстого в Хамовниках! У них у всех было одно отличительное свойство — видно было, что тут «обстановка для людей», а не люди для обстановки: ничего показного, вычурного, никаких «стилей», ни карельских берез, ни красного дерева, ни коллекций картин или редкостей, как можно было бы ждать у знаменитостей в доме. Самая простая мебель, служившая обиходу и потребностям человека; нужен шкаф для книг — его покупают, и книги в нем — те, которые читают, а не для красоты и переплетов. Дует от окон — вешают теплые портьеры; в результате получался какой-то свой стиль и уют — общий этим трем домам.

Из своего кабинета Константин Сергеевич мог во всякое время перейти в студию, не выходя на улицу, так что даже нездоровье не мешало ему заниматься. Там он и служил искусству — уже стареющий, слабеющий, часто удрученный «бытом»: бывали времена, когда его жена не жила по состоянию здоровья в Москве, дочь была при ней, и этот большой, великой души человек трогательно, как ребенок, жаловался, что плохо умеет «справляться» со всеми нуждами трехлетней внучки...

Но студия была его радостью и жизнью. В ней все было полно радости труда на пользу остающемуся молодому поколению. За несколько дней до смерти он еще был на репетиции и горел интересом к своей молодежи.

В наследство ей он оставил свои книги. Последняя из них, к сожалению, не закончена; он говорил, что его мечта — дописать ее, но не успел.

Система его останется в истории театра как драгоценное руководство. Приведу отзыв покойного Н. В. Зеленина, молодого психиатра, внука М. Н. Ермоловой, проштудировавшего систему:

«Может быть две линии по отношению к гению и к не гению: 1) первая: гений — это явление необъяснимое и неповторимое. Подражать, пытаться расти до гения — бесполезно. 2) вторая (и на ней стоит Станиславский): у всякого человека потенции *больше* того, что он привык давать. Только у одного богатство обнаруживается более быстро, более легко, а у другого — путем очень большой работы над собой. Вот этой внутренней работе, развитию в себе, культивированию целого ряда свойств психики и учит книга Станиславского. Это — путь самовоспитания, которое может очень многим реально помочь развить в себе и извлечь из себя то, что иначе лежало бы под спудом без движения. А это большое дело. Если к тому же у кого-либо проявится и подлинный гений, то этот гений будет себя выявлять в несравненно более благоприятной среде, чем та, в которой приходилось творить Ермоловой, Ленскому, Гореву...

Книга Станиславского написана гением, и это величие дает себя знать даже и в неудачных страницах, потому что среди них рассыпаны драгоценные крупинки *гения*».

* * *

Известный астроном Д. И. Перевощиков, глядя на свою шаловливую пятилетнюю внучку, говаривал с неодобрением:

— Из Машеньки толку не выйдет!

Почтенный профессор ошибся — и проглядел звезду: из Машеньки вышла одна из лучших артисток не только Московского Художественного театра, но всей русской сцены, имя которой с честью вошло в историю русского театра, — М. П. Лилина [1].

Марья Петровна росла в культурной московской семье и до тринадцати лет воспитывалась дома, но сама настояла, чтобы ее отдали в институт. Под мягкой, женственной внешностью крылась большая сила воли, и она добилась своего. Несомненно, чутье ей подсказывало, что такую темпераментную, живую натуру, как она, полезно ввести в правильное русло дисциплины, и от домашнего уюта она хотела в институт. Но и там, конечно, пламя выбивалось наружу. О годах,

---

[1] Мария Петровна Лилина (псевдоним Перевощиковой) (1866—1943) — народная артистка РСФСР. С 1888 года играла в спектаклях Общества искусства и литературы. Актриса МХТ со дня основания.

проведенных в Екатерининском институте, Лилина всегда рассказывала с большим увлечением. Она быстро сделалась любимицей подруг. Шалостям и проделкам их не было конца. То, как монахини в «Роберте-Дьяволе»[1], они поднимались по ночам со своих кроватей и устраивали пиршества, делясь тем, что им привозили родственники, то переодевались кто во что мог и отправлялись процессией по полутемным коридорам, рискуя разбудить классных дам, пугаясь всякого шороха и глуша неудержимый смех...

Талант в ней рвался наружу. Но в детстве и юности у нее не было той непреодолимой тяги к театру и мечты о сцене, которые обыкновенно отмечаются в биографии почти каждого большого артиста. Мария Петровна интересовалась театром, но не исключительно, не больше, чем ее подруги. По окончании института мать повезла ее в Париж на три года, где она изучала французский язык, которым и владела в совершенстве.

Парижские театры не сыграли большой роли в ее воспоминаниях. Но, конечно, она бывала в них и бессознательно, может быть, заразилась чисто французской манерой игры, которая настолько же проста и жизненна в комедии, насколько приподнято декламационна и пафосна в трагедии. Недаром у Станиславского одним из первых впечатлений от Лилиной было ее сходство с французской актрисой Кервиш, которую она даже и не видала: тут, разумеется, было не подражание, а общий, свойственный французским комедийным актрисам легкий и грациозный тон.

Когда Мария Петровна возвратилась на родину, ей пришлось думать о том, чтобы зарабатывать на жизнь. Отец ее, московский нотариус, к тому времени умер, оставив семью в стесненных обстоятельствах, и Лилина, используя свое знание французского языка, поступила классной дамой в тот самый институт, в котором так недавно еще училась и шалила. Там еще осталось много учениц, бывших при ней в младших классах, помнивших ее и издали «обожавших», как это было принято в институтах. И немудрено: давно ли она сама пробегала в белой пелеринке или кралась в фантастическом костюме по унылым серым коридорам, по которым сейчас должна была чинно проходить в синем мундире классной дамы? Эти коридоры помнили ее смех и быстрые легкие шаги.

---

[1] «Роберт-Дьявол» — опера Джакомо Мейербера (1791—1864).

А она узнавала свои улыбки, свои проказы в проходивших перед ней девочках и не могла не быть снисходительной к ним. Но рутина казенных учреждений, однообразие повседневной жизни утомляли ее, сушили юную душу: хотелось чего-то яркого, нового — и она согласилась принимать участие в любительских спектаклях, которые устраивал Станиславский, хорошо знакомый с ее братом, молодым юристом. Это надо было делать тайком от строгой начальницы института. Сперва это было только для развлечения — почти с тем же чувством веселого риска и опасности, с каким устраивались в институте с подругами ночные бдения. Несмотря на то что она выступала под псевдонимом, начальница узнала об этом, и ей пришлось уйти из института и переехать в Петербург к тетке. Но за это время увлечение театром уже вкралось к ней, и она скучала без него. А кроме того, руководитель их молодого кружка, Станиславский, сразу обративший на нее внимание, очень хотел ее возвращения и через ее брата послал просьбу вернуться, чтобы участвовать в кружке. Она, невзирая на неудовольствие родственников, вернулась в Москву и уже открыто начала выступать на сцене.

Первым сыгранным с ее участием спектаклем была пьеса «Баловень»[1] — в феврале 1888 года. Она выступила под псевдонимом, который Станиславский придумал для ее первых выступлений, когда ей приходилось скрываться от начальницы. Он хотел «чего-нибудь свежего, поэтического» — из этого можно заключить, какое впечатление произвела уже тогда юная любительница, — и выбрал «Лилину»: этому имени и суждено было прославиться потом.

Любители играли в театре Парадиза, где Парадиз показывал публике приезжих иностранцев-гастролеров и держал немецкую труппу. Опытный театральный деятель, он, просмотрев спектакль, сказал: «Если бы фрейлен Лилина играла по-немецки — я сейчас же взял бы ее на крупный оклад!»

В работе покойного Н. Эфроса о К. С. Станиславском есть следующие строки: «В том же спектакле выступила рядом со Станиславским совсем молоденькая, очаровательно талантливая девушка с большими светлыми глазами и роскошными волосами — М. П. Перевощикова».

---

[1] «Баловень» — пьеса Виктора Крылова.

Станиславский обращал на Лилину особое внимание, как ему казалось, как на артистку. О любви он еще не думал. Она же была к нему не совсем равнодушна; по крайней мере, брат часто поддразнивал ее: «А Алексеев женится!» — от чего она краснела и уходила из комнаты.

В сезон 1888 года Лилина переиграла множество ролей, главным образом в водевилях, причем Станиславский усердно занимался с ней и наконец решил попробовать в серьезной роли. Ей дали Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера. Существует запись Станиславского о «Коварстве и любви» — характеристика Лилиной как артистки, где он своим орлиным взглядом уже отмечает все те качества, которые потом так пленяли в ней: оригинальную прелесть ее таланта, чуткость и художественную простоту. Он предостерегает ее от «профессоров и наставников, если она не хочет изменить свой нежный талант». И упоминает о «миловидности молодой артистки, которой она с первого выхода располагает в свою пользу». Это необычайно верное выражение по отношению к Марии Петровне. Она не была красавицей, не была даже шаблонно хорошенькой, но ее именно было *мило видеть* — так много было в ней женственной нежности и шаловливой грации, и такие тонкие нюансы пробегали в ее милых интонациях, мимике и жестах, точно тени от облаков по лугу.

После этой фразы о «миловидности» в серьезном разборе игры Лилиной становится понятно то, что пишет Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве».

«...Луизу играла М. П. Перевощикова, по сцене Лилина. Она наперекор мнению света пришла к нам в качестве артистки. Оказывается, мы были влюблены друг в друга и не знали этого. Но нам сказали об этом из публики. Мы слишком естественно целовались, и наш секрет открылся со сцены... Таким образом, «Коварство и любовь» оказалось не только любовной, но и коварной пьесой. Она прошла всего два или три раза и была снята с репертуара».

Но Фердинанд и Луиза больше не расставались: 5 июля 1889 года, в усадьбе отца Станиславского Любимовке, среди зелени и цветов, справляли свадьбу Константина Сергеевича и Марии Петровны. Брак их не был похож на обычные артистические браки, которые большей частью бывают двух родов: или одна сторона беспрекословно признает пер-

венство другой и, так сказать, скрывается в ее тени; или же, несмотря на взаимную любовь, проскальзывает зависть и ревность одного к успехам другого. Здесь был налицо редкий случай полной гармонии: как две созвучные ноты, сливающиеся в один аккорд, шли они рядом по артистическому пути. Станиславский неуклонно занимался с женой и был к ней строг и взыскателен. Она никогда не скрывала от него своих впечатлений от его игры, если они были отрицательны, и между ними в этом смысле существовала полная искренность. Мария Петровна писала: «Все десять лет существования Общества искусства и литературы и сорок лет существования Московского Художественного театра — я была преданной ученицей Константина Сергеевича. Его постоянные искания в области драматического искусства интересовали и захватывали меня. Поняв их, я всегда старалась применить их на практике. Создалась вечно искрящаяся, радостная жизнь, за которую приношу Константину Сергеевичу мою беспредельную благодарность». Так писала она к концу своей жизни. А к концу своей — Станиславский на книге «Работа актера над собой» сделал посвящение: «Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех моих театральных исканиях — Марии Петровне Лилиной». Так эти два больших человека прошли свой путь рядом, и брак их был не только «супружеством», но и «содружеством» — идеал всякого брака.

С каждой новой ролью Лилина завоевывала симпатии Москвы, но настоящее «боевое крещение» она получила в Художественном театре, украшением которого оставалась в течение всех сорока лет своей деятельности. Пьесой, поставившей Лилину на ту высоту, с которой она уже не спускалась, пьесой, решившей и судьбу театра и Чехова в театре, была «Чайка». Я присутствовала на первом представлении и хорошо помню, как уже с первого акта эта невзрачная, серенькая Маша (Лилина умела и не боялась делать себя некрасивой), с ее водочкой и нюханьем табаку, заставила пожалеть себя и полюбить — до боли. Редко я испытывала такое чувство: я видела не актрису, но живую девушку, задыхающуюся среди пошлости ужасных будней, ушедшую в безнадежность, не имеющую будущего. Любовь к Треплеву тоже не имеет будущего, и она это знает, и жалость к ней заливала весь зрительный зал. Такой тонкий критик,

как покойный Н. Е. Эфрос, писал то же самое, даже утверждал, что уже в своей первой сцене Лилина «как камертон дала основное настроение пьесы, а припадком отчаяния в конце акта — закрепила это настроение и обеспечила половину успеха, его главную основу — крепкую сочувственную связь между зрительной залой и подмостками». Не было человека, который не отметил бы замечательной игры артистки: Урусов, Немирович-Данченко, вся пресса — кончая прекрасными словами критика-поэта С. А. Андреевского: «Лилина играет пленительней и тоньше, нежели наиболее прославленные знаменитости, играет, как совершенный художник, как природный поэт».

Лилина давала, так сказать, синтез чеховской девушки — девушки, гибнущей от невозможности приложить к чему-нибудь свои способности, завоевать себе свободу, но уже терзающуюся от этого, как не терзались ее бабушки.

В следующей пьесе Чехова, «Дядя Ваня», она играла Соню. Поэтичная Соня, глубоко чувствующая и любящая, но без всякой сладости и сентиментальности, не уступала Маше. Я помню впечатление от сцены Сони с Еленой — этот прекрасный дуэт между Лилиной и Книппер, слушая который казалось, что случайно подслушиваешь их — подобно тому как в «Войне и мире» Андрей подслушал ночную беседу Наташи с Соней, и хотя эти два разговора были в совершенно различных тональностях, но по силе эмоционального впечатления чем-то для меня перекликались...

И вот — совсем в другом роде, но тоже поражающая жизненной правдой фигура: Наташа из «Трех сестер». Странно, что именно такая артистка, как Лилина — человек редкого изящества, нравственной чистоты и благородства, — могла так беспощадно воплотить синтез мещанства и вульгарности. Ее Наташа была страшна своей сущностью — как тина засасывающей, разлагающей все, к чему ни прикоснется. Все в ее игре подчеркивало ее жадность, лживость, мелкий разврат, и становилось жутко за Андрея, за сестер, за то, какими вырастут ее дети, эти «Ля-Софи и Бобик».

Чеховские роли принадлежали к числу лучших в ее сокровищнице. Более проникновенной исполнительницы для своих пьес Чехов не мог бы и желать. Он высоко ценил ее как артистку, а она любила его как писателя. Его произведе-

ния были ее настольными книгами, и в последние дни своего страдальческого ухода из жизни она жаловалась: «Теперь даже Чехова не могу читать!..»

Говорить о всех сыгранных Марией Петровной в МХТ ролях (их было 34) в таком кратком очерке невозможно, но можно привести несколько примеров разнообразия ее дарования — по меткому выражению С. Н. Дурылина, — ее «широкого охвата жизни». Лиза Бенш в «Михаиле Крамере», эта «пивная Геба», исполнение которой некоторые критики, не боясь, называли «гениальным». Эта роль была сыграна вскоре после Наташи, и так легко было повториться, но какая разница была между провинциальным жеманством Наташи, с ее наигранной наивностью, и развязными манерами кельнерши! Какая разница между кокетством первой — с опущенными глазками — и второй, с задорными жестами и подбираньем юбок! Общим было только выявление того скверного начала, которое губило подчас прекрасных людей. В этом наблюдательность и удивительная правда доходили до пределов.

«Хромоножка» в «Бесах» Достоевского[1]. Тут она для меня опять заслонила всех остальных персонажей. Эта жалкая фигурка с грубо накрашенными щеками и бумажной розой в волосах так и стоит передо мной. Ее глаза — то пустые и безумные, то полные «святого страдания» и какого-то прозрения, слова ее, когда она становится на колени перед Ставрогиным, потрясали, и недаром знаменитый бельгийский поэт Верхарн признал ее исполнение наиболее совершенным среди всех остальных.

Диапазон Лилиной был очень велик — хотя, казалось бы, ее внешность определяла ее исключительно на роли легкой комедии, но артистка совершенно побеждала эту внешность. От сказочной Снегурочки до пошлой Наташи, от прелестной Элины Карено («У врат царства»[2]) до крепостной наперсницы Лизы («Горе от ума»), от глуповатой купеческой дочки Ирины в «Последней жертве» до старой аристократки Хлёстовой — сколько характерных портретов! В последний раз я видела Лилину в эпизодической роли матери

---

[1] Имеется в виду спектакль «Николай Ставрогин», поставленный в МХТ по роману Ф. Достоевского «Бесы».

[2] «У врат царства» — пьеса норвежского писателя Кнута Гамсуна.

Вронского в «Анне Карениной». Два—три слова, поворот головы, интонация — и полное воплощение петербургской светской дамы давала эта дочь московского нотариуса.

Чем меньше говорят о семейной жизни какого-нибудь артиста, тем, очевидно, она спокойнее и тем больше преобладают в ней линии дела и искусства. У Лилиной была семья, дети, потом внучка, все связанные с этим радости, тревоги, огорчения, разлуки и встречи, но все это никогда не было обвеяно трагедией. Только к концу ее жизни судьба послала ей болезни и страдания...

После смерти Станиславского Мария Петровна стала часто болеть. Тем не менее самоотверженно продолжала дело Станиславского после его смерти, вела занятия в студии и увлекалась ими, как молодая. Незадолго до объявления войны она уехала в подмосковный санаторий, вскоре оказавшийся в местах воздушных боев и постоянных налетов.

Я жила в это время неподалеку и часто перекликалась с ней приветами и записками через нашего общего доктора, бывшего главным врачом в санатории. Он рассказывал мне, как мужественно и спокойно относилась Мария Петровна к налетам. Когда он выводил своих больных в ближний лес, Мария Петровна со своим милым юмором уверяла, что очень любит эти ночные прогулки и наслаждается природой. Потом она стала уходить в нижний этаж и спокойно спала под вой сирен и грохот бомб, и он восхищался мужеством этой женщины — такой хрупкой, такой слабенькой физически.

Зимой Лилина стала крепче. Мы часто говорили по телефону, и я удивлялась, как молодо, по-прежнему, звучит ее своеобразный голос с его милой московской оттяжечкой и особенными интонациями, точно это был голос из прежнего мира, из прежнего театра — голос Сони, Ани, голос Снегурочки. Я держала в руках телефонную трубку, а создания Лилиной обступали меня со всех сторон.

И вот — в последний год — на нее налетела страшная, роковая болезнь. Пришлось ампутировать сперва ногу, потом руку. Конец был неизбежно близок. Приговоренная, она переносила свои муки с героическим терпением, но последнее время так измучилась, что жаждала отдыха. Она умерла в полном сознании, сделав все распоряжения так же спокой-

но, ясно и умно, как прожила свою жизнь. Только ни на минуту не отпускала от себя дочь.

Почему этой чистой, светлой женщине, не обидевшей никого, широко помогавшей людям и материально и морально, — почему ей выпала на долю такая мученическая смерть? Может быть, только для того, чтобы дать пример, как в хрупком теле измученной старой женщины может жить большая душа, не растерявшаяся перед уходом из жизни.

* * *

Среди питомцев «гнезда Станиславского» одним из первых завоевал любовь публики В. И. Качалов [1].

По рассказу самого Качалова, он прямо с университетской скамьи, по страстной любви к театру, стал актером. И ко времени открытия Художественного театра уже добился почти молниеносно в провинции (в Казани, у Бородая, чья труппа всегда пользовалась хорошей славой в театральном мире) первого положения и большого жалованья. О молодом артисте услыхали восторженные рассказы Станиславский и Немирович и «на веру» послали ему приглашение вступить в Художественный театр. Он согласился. Его нетерпеливо ждали, приветливо встретили и попросили «для проверки» показать себя — устроить нечто вроде закрытого дебюта. Качалов решил «блеснуть»: сыграть в *одной* пьесе («Смерть Иоанна Грозного») *две* роли — несколько сцен Грозного и несколько сцен Годунова. Обе эти роли он с огромным успехом играл в провинции.

И вот, уже на репетициях, выяснилось, а на дебюте подтвердилось, что Художественный театр и провинциальный актер говорят на разных языках. Станиславский, который в вопросах искусства был беспощаден и всегда говорил «правду, правду и ничего, кроме правды», пришел к Качалову в уборную взволнованный, расстроенный и, точно изви-

---

[1] Василий Иванович Качалов (1875—1948) — народный артист Союза ССР, великий русский актер. В труппе МХТ с 1900 по 1948 год. Творчество Качалова тесно связано с драматургией А. П. Чехова (Тузенбах — «Три сестры», Петя Трофимов и Гаев — «Вишневый сад»), М. Горького (барон — «На дне», Протасов — «Дети солнца», Захар Бардин — «Враги»), Шекспира (Юлий Цезарь, Гамлет), Пушкина (Пимен — «Борис Годунов», Дон-Жуан — «Каменный гость»), Грибоедова (Чацкий — «Горе от ума»), Ибсена («Бранд»).

няясь, стал ему говорить, что он удивляется, как тот успел так скоро и так прочно приобрести все, что было плохого в старом театре.

— Вы — чужой нам, чужой! — горестно повторял он. — Может быть, года через два — три вы освоитесь с нами, поймете нас, примете то, что у нас. Но сейчас — вы чужой!

Вот тут-то и сказалась та истинная любовь к искусству больше, чем к себе, которая отличает Качалова. Другой молодой актер, уже избалованный успехом, вероятно, отряхнул бы прах от ног своих, вернулся бы в провинцию на первое положение и большое жалованье и забыл бы думать о своем неудачном дебюте, приписав его «чудачествам» Художественного театра. Качалов — остался. Без ролей, «чужой», «лишний», он не только не ушел, но загорелся желанием понять, найти то, что он видел у других в театре. В это время репетировали «Снегурочку».

В течение двух месяцев Качалов, совершенно отбросив мелочное самолюбие, не будучи занят даже на выходах, не пропустил ни одной репетиции, ни одного замечания Станиславского, ни одного режиссерского указания: смотрел, слушал — и учился.

Роль Берендея ни у кого не ладилась. По истечении двух месяцев к сидевшему, по обыкновению, в темном уголке зала Качалову подошел Станиславский и сказал:

— У меня ничего не выходит из Берендея. И ни у кого роль не идет. Все пробовали... Попробуйте и вы.

Сердце забилось у Качалова так, как не билось перед дебютом.

Я хорошо помню первое представление «Снегурочки».

Начался второй акт — палаты сказочного царя Берендея. Дворец еще строится. Всюду леса. Берендей, сереброкудрый старец, в длинных сияющих одеждах, сидит на возвышении и расписывает кистью колонну. На сцене трудятся рабочие, поют гусляры, величая царя, скоморохи возятся и пристают к нему, — и вдруг в пеструю гармонию шума, музыки скоморошьих прибауток словно вступила великолепная мелодия виолончели, словно густой мед пролился, — это был голос Качалова, который впервые услыхала Москва.

Весь театр затаил дыхание, слушая его...

Качалов рассказывает, как уже после первой репетиции Станиславский подбежал к нему радостный, растроганный и стал восклицать:

— Он наш, наш! Это чудо какое-то!

По окончании были объятия, поцелуи, вся труппа обступила Качалова, и с того дня он стал «своим», близким товарищем, полноправным членом коллектива. А с первого же представления — и любимцем Москвы, которым остается до сих пор.

В то время «среброкудрому старцу» было лет двадцать пять...

Много лет я следила за ним, видела его почти во всех его ролях.

Года два назад я шла по одному из тихих московских переулков и вдруг увидала, как из дверей своего дома выходил Качалов. Мне не захотелось окликнуть его и вывести неизбежным бытовым разговором из того сосредоточенного настроения, которое я угадывала в нем. Мне просто хотелось смотреть на него, как на особое явление в этом осеннем дне, в этом шумном городе — явление, полное какого-то внутреннего значения и большой красоты. Я издали следила за его стройной фигурой, за его молодой, ритмической походкой и думала: «Качалов — *человек* высочайшего изящества и благородства».

Он дошел до пересекающей улицы и скрылся, а я пошла своей дорогой и невольно стала вспоминать старые годы.

Много лет назад в Петербурге я разговаривала с одним видным критиком.

— Видел вашу «Вечность в мгновеньи»; я смотрел ее в Малом театре с Горевым, и, представьте, здешний Леонато был не хуже! Совсем юный любитель-студент! Но пойдет далеко. Божественный голос! Запомните это имя.

Запомнила: В. И. Качалов.

Два — три года спустя. Премьера «Снегурочки» в только что начинающем свою славную деятельность Московском Художественном театре. Разговоры в антрактах:

— Каков Берендей! Какой голос, какая красота!..

— Далеко пойдет! Он из провинции. Новое для Москвы имя: Качалов.

Еще несколько лет... Гастроли Художественного театра в Петербурге. Белые ночи, обещание весны в воздухе... Мо-

лодежь беснуется от восторга, забрасывает гастролеров цветами...

Мы едем после спектакля ужинать к нашим друзьям. С нами одновременно вносят огромную корзину белых роз.

— Кому это?

— А это у нас остановился Качалов, — улыбается хозяйка дома, — белые розы каждый день, а от кого — не знаем!

Качалов тут же — спокойный и задумчивый, как Гамлет, с волосами лунного цвета. Он смущенно опускает глаза:

— Я сам не знаю.

Потом много премьер в Московском Художественном театре, каждый год гастроли в Петербурге.

Сколько ролей — и каких!..

Спившийся барон в «На дне» Горького и Юлий Цезарь Шекспира, где «один жест Качалова, — по выражению культурнейшего человека того времени — А. Ф. Кони, — дает больше, чем лекция по античной культуре».

«Иван-царевич», Ставрогин в «Бесах» Достоевского и Иван Карамазов в его жутком разговоре с чертом, о котором психиатр Бехтерев говорил, что он мог бы служить лекцией по раздвоению личности. Петя Трофимов в «Вишневом саде» Чехова, студент, вечный обитатель московских тюрем, в поношенной куртке, и бледный царственный Гамлет, аскетический пастор Бранд Ибсена и жадно любящий наслаждения жизни Пер Баст[1]. Всех не перечтешь.

Для меня одним из величайших достижений артиста является игра Качалова в «Карамазовых» — разговор Ивана с чертом. Раздвоение личности проходило у него до жути явственно, доходило до таких вершин, что, казалось, еще немного — и слишком натянутые нервы зрителя не выдержат.

Роли, воплощенные Качаловым, объединены одним общим свойством: наличием неуловимого внутреннего благородства. Качалов всегда чувствует то высшее, то лучшее, что

---

[1] Пер Баст — главное действующее лицо в пьесе Кнута Гамсуна «У жизни в лапах».

есть в каждом человеке. Это невольно передается зрителю и заставляет его любить качаловские образы.

Еще несколько лет. Первые годы революции. У великой артистки Ермоловой в доме. Еще не сгладились после гражданской войны следы разрухи и лишений: в огромной зале вместо печей и камина топится кирпичная печурка, на ней дымится глинтвейн в медном котелке. Углы комнаты тонут во мраке, только стол ярко освещен висячей лампой под золотистым абажуром, в печурке рдеют угли, на столе поблескивает хрусталь.

За столом собралось человек двадцать. Голова Качалова — в рембрандтовском освещении. Он читает сцену старика Карамазова «За коньячком». Его чудесный голос приобретает какие-то старческие, шипящие ноты, зловещая усмешка преображает обычно такое изящное, благородное лицо. Перевоплощение таково, что присутствующие, из которых большинство артисты, слушают, затаив дыхание, совершенно захваченные сценой.

Еще несколько лет... В 1938 году Качалов играет Чацкого.

Ю. М. Юрьев как-то рассказывал, как Росси[1] играл Ромео, когда ему было за шестьдесят лет. Он вышел на сцену без всякого грима, подчеркнув, что не желает молодиться, казаться юным и красивым, а только хочет показать, как он понимает роль. И заворожил публику, простившую ему и лысинку и грузность фигуры, учитывая непревзойденное мастерство и оставшееся молодым чувство.

С Качаловым было иначе. Все мы знали, что ему не двадцать с небольшим, как Чацкому, но мы верили тому, что он молод и красив, мы верили всему, что он говорил со сцены. Его исключительный голос нисколько не изменил ему: тот же металл и тот же бархат... Я слушала нескончаемые вызовы, восторженные возгласы молодежи и думала: «Счастлива молодежь, которая может видеть такие образы творчества, мастерства». Его игра, каждая поза, каждое движение оставляли впечатление несравненного благородства. Благородство! Первое слово, которое приходит на ум, когда видишь Качалова.

[1] Эрнесто Росси (1827—1896) — знаменитый итальянский актер. Играл главным образом в пьесах Шекспира (Ромео, Гамлет, Отелло, Лир). С большим успехом гастролировал в России, где сыграл также ряд ролей в русском классическом репертуаре: Дон Жуана и барона (Пушкин), Ивана Грозного (А. К. Толстой).

Еще несколько лет. На Николиной горе, на берегу Москвы-реки, на балконе маленькой дачи Качалов читает нам Пушкина за чашкой кофе.

Как Качалов читает стихи, это одно могло бы служить темой для искусствоведа. Но я говорю не о тех выступлениях его, на которые рвется Москва, а о том, как он читает их в интимной обстановке. Легко и охотно, как птица поет... Ему не нужна многочисленная публика, аплодисменты — довольно двух—трех человек, которые «умеют слушать».

— Почитать?.. — задумчиво и как-то нерешительно спрашивает он.

И льются стихи. Каждое слово у него получает свое собственное значение. Он прекрасно читает Пушкина.

Как идет его благородный голос к стройному течению пушкинского стиха, плавному, как течение красавицы реки! Тихий шум и аромат нагретых сосен, запах цветов... Поэзия и природа — две стихии, в которых всего вольнее дышится Качалову вне его родного театра. Ему хорошо. Его глаза, в глубине которых всегда таится грусть, мягко и светло смотрят на расстилающийся перед ним редкостный по красоте вид, и чувствуется в нем гармония от этого слияния с природой.

Качалов любит природу, далекие прогулки, часы в одиночестве на берегу моря. Когда он проводил лето на берегу океана, он всегда ждал минуты захода солнца. Все это знали и кричали ему: «Солнце, солнце!» — и он оставлял любое занятие, любой серьезный разговор и бежал смотреть, как огромный красный шар погружается в море... На озерах он проводил часы в лодке, забравшись в камыши, слушая звуки природы: всплеск рыбы, взлет уток, щебет птиц в камышах. Домашние даже прозвали его «Вася-камышанин». На Николиной горе на нашей дачке был замечательный вид на Москву-реку, терявшуюся в извивах, мягких и сладостных, как музыка Чайковского; прежде чем зайти к нам, он шел смотреть на этот вид и долго, не отрываясь, глядел на расстилавшуюся перед ним картину.

Через год на той же Николиной горе. Страшное время начала Отечественной войны. Мы живем на даче у Качаловых. Василий Иванович ежедневно приходит к себе на дачу из санатория, где он отдыхает.

С личными бурями и разочарованиями он справляется легко: наблюдательность большого художника помогает ему разбираться в явлениях, и своим мягким юмором он обезоруживает жизнь... Но общественные потрясения глубоко отзываются на нем. Внешне он необычайно выдержан и спокоен. Ни на мгновенье не срывается его чудесный голос, не покидает его движений обычная гармония. В нем нет страха. Чувствуется только глубокое потрясение и взволнованность...

Чужое горе всегда мучительно для него. Он по-настоящему добр. Он не может слышать о чужой беде, чтобы не помочь, и делает это без шума, без слов, так, чтобы не обидеть. Как товарищ он безупречен. Мягок, деликатен, одинаково приветлив к мастеру сцены и к самому скромному техническому работнику.

С годами Качалов все больше стал напоминать мне портреты Гёте: та же классическая голова, та же мужественная фигура; но в то время как у Гёте черты полны олимпийского величия и безмятежности, у Качалова под внешним спокойствием чувствуется большая внутренняя взволнованность и человечность.

Заканчиваю свой беглый очерк о Качалове, и мне думается: все мы щедры на критику, ставим себе и другим в заслугу, если смело выскажем горькую истину, жестокую правду. Но как мы скупы на правду радостную! Как мы боимся громко высказывать наши чувства к другим людям! И вот мне хочется сказать: «Как хорошо, что есть такой артист, как Качалов! Как хорошо, что мы можем слышать его голос и видеть создаваемые им образы! Как хорошо, что о нем можно сказать: «Качалов — и человек и артист высочайшего изящества и благородства»!

* * *

Много лет подряд я представляла себе портрет — вроде портретов известного художника 50-х годов Винтергальтера. Я думала, что, будь я художником, я написала бы непременно так: женщина в ярко-синем платье у окна, выходящего в залитой осенним солнцем парк, с букетом темнокрасных, почти черных роз на коленях. Мне представляется четкий и тонкий рисунок лица, яркие, живые глаза, немного таинственная улыбка оттененного легким пушком рта —

улыбка, которая словно таит что-то радостное, ей одной известное, никому не открытое.

Этот портрет надо было вставить в овальную раму и подписать под ним: «Ольга Книппер» [1].

Я услыхала это имя впервые, когда оно еще мало кому было известно. Помню маленькую столовую, самовар на столе, моих товарищей и подруг. И вот одна молодая девушка, пришедшая с экзамена в Филармонии, говорит нам:

— Какую я сегодня актрису видела! Очаровательную!

— Да ведь вы были на ученическом спектакле?

— Да, она еще ученица, но это готовая артистка. Не смейтесь над моей восторженностью: вы сами увидите. Ее зовут Ольга Книппер.

Прошло после этого года два. Открытие Художественного театра. «Царь Федор Иоаннович» Толстого. Книппер — Ирина. Вскоре после этого — «Чайка» Чехова, Книппер — Аркадина.

Действительно, готовая актриса. И действительно, очаровательная.

А появилась эта актриса совсем не из театральной среды.

Отец Ольги Леонардовны был инженер. Мать, Анна Ивановна, — выдающаяся женщина: прекрасная певица и музыкантша. Но таланты ее лежали под спудом: муж ее и слышать не хотел, чтобы она посвятила себя артистической деятельности. Прежние предрассудки не допускали, чтобы женщина работала, если ей было на что жить. Так и о какой-либо профессии, о самостоятельном заработке для Ольги Леонардовны не могло быть и речи, хотя и она, как ее братья, получила блестящее образование: языки, музыка, пение.

---

[1] Ольга Леонардовна Книппер (Книппер-Чехова) — народная артистка Союза ССР. Окончила Филармоническое училище по классу Вл. И. Немировича-Данченко. В труппе МХТ с его основания. Вошла в историю театра созданными ею образами в пьесах Чехова: Аркадина («Чайка»), Елена Андреевна («Дядя Ваня»), Маша («Три сестры»), Раневская («Вишневый сад»), Анна Петровна («Иванов»); Горького: Елена («Мещане»), Настя («На дне»), Полина Бардина («Враги»), а также многих других русских и западных драматургов.

Притушенный, как огонь, артистический темперамент матери в дочери просился на волю. Искусство, театр увлекали ее. Сперва еще только как развлечение, а не как серьезное призвание. Она играла на любительской сцене много и усердно, притом в обстановке, необычной для любительских спектаклей.

«Полотняный завод» — имение, принадлежавшее Гончаровым: здесь не раз бывал Пушкин у своей невесты Натальи Николаевны Гончаровой. В это имение ездила летом гостить юная Ольга Леонардовна. Огромный, наполненный всяким старым хламом дом, запущенный парк, пруд с седыми ветлами, беседка, где сиживал еще Пушкин. В доме — свободная летняя жизнь. Владелица имения сама занималась хозяйством и фабрикой, усталая приходила к вечеру домой, где за ужин садилось человек двадцать, и совершенно не вмешивалась в развлечения молодежи, предоставляя полную свободу. А те нашли на селе старый дом, где когда-то помещался трактир, в котором, по преданию, не то бывал, не то останавливался Пушкин, и добились, чтобы им предоставили этот дом. Там оборудовали что-то вроде сцены и каждое лето ставили спектакли для народа при участии служащих и рабочих фабрики. Зрители стекались со всех окрестных деревень, и спектакли пользовались большой любовью.

Ольга Леонардовна рассказывала мне, как на первом спектакле Художественного театра она получила венок и благодарственный адрес. В этом театре отменили подачу цветов на сцену, и ей принесли подношение за кулисы; она и расстроилась и взволновалась: подношение ей, которую еще никто не знал как актрису! Боялась: вдруг подумают, что это для рекламы она сама себе подносит, как это практиковалось иногда желавшими успеха актрисами! Но прочла на адресе: «От рабочих Полотняного завода» — и успокоилась: эти действительно знали ее, и знали хорошо.

За несколько лет до возникновения Художественного театра в обычную, ровную жизнь Ольги Леонардовны ворвалось горе: умер отец, и выяснилось, что хотя он считался человеком состоятельным и жил на широкую ногу, но не делал никаких сбережений и оставил семью без средств к существованию. Мать не растерялась, коренным образом изменила жизнь: переехала из большой квартиры, распустила прислугу.

В те времена почти в каждой большой семье всегда была какая-нибудь нянюшка или вообще старая прислуга, которая не могла представить себе жизни вне этой семьи и в случае краха оставалась, не интересуясь тем, будут ли ей платить или нет, готовая разделить все горести и лишения своих хозяев. Так было и у Книппер. Верная их Зинаида Алексеевна заменила одна весь бывший штат прислуги, а Анна Ивановна решила заняться преподаванием пения.

Начала и Ольга Леонардовна давать уроки музыки, чтобы просуществовать. Но ее давно тянуло на сцену, а теперь сама жизнь подсказала ей этот выход. Она задумала стать актрисой. Пошла в драматическую школу при Малом театре. Испытания выдержала блестяще, начала уже посещать классы, завязались дружеские отношения с товарищами... Вдруг в конце месяца, когда должны были оформить ее прием, ей объявили, что она *не принята;* впрочем, прибавили, что она имеет право поступить на будущий год. Сделано это было потому, что вакансий было немного и одну из них необходимо было отдать родственнице кого-то из артистов Малого театра: таков был тогда обычай. Кроме того, в школе без особого доброжелательства говорили: «Она готовая актриса: чему ей учиться?» Под таким предлогом можно было отказать в приеме не обидев... Но Ольга Леонардовна себя готовой актрисой не считала и хотела учиться. Она загрустила, пришла в такое отчаяние, что даже мать, которая не сочувствовала ее желанию идти на сцену, решила прийти ей на помощь, хотя раньше мечтала для нее о карьере камерной певицы, что, по старым предрассудкам, казалось менее опасным, чем сцена... Но теперь она увидала, что дочь надо вывести из тупика. У нее было большое знакомство в музыкальном мире, и она устроила дочь в драматическое училище при Филармонии, хотя там был давно закончен прием и уже шли занятия.

Ольга Леонардовна поступила в класс Вл. И. Немировича-Данченко.

На всю жизнь остался у нее в памяти разговор с ним. Он сказал: «Помните, что если у вас есть семья, муж, дети, любовник — сцена все *съест*». Она не испугалась.

По окончании училища она думала идти в провинцию, так как была уверена, что в Малый театр ей дороги нет. Но Немирович успел оценить ее в Филармонии, а Станислав-

ский следил за ней и после выпускного спектакля стал горячо уговаривать не уходить в провинцию. У него к тому времени уже созрел план создания Художественного театра. В результате прямо со школьной скамьи она сыграла на открытии театра роль Ирины в «Царе Федоре». Между прочим, в этой роли ее впервые увидал Чехов, и она ему понравилась больше всех других исполнителей.

В первый же год ее работы в Художественном театре к ней специально приезжали из пресловутой конторы Малого театра и убеждали перейти в Малый; она ответила отказом. Я думаю, не без законного чувства удовлетворения.

Вскоре после «Федора» она сыграла Аркадину в «Чайке». Совсем молодая девушка играла стареющую актрису, и играла необыкновенно убедительно. Верная Зинаида Алексеевна смотрела «Чайку» и была потрясена. Она вернулась из театра и со слезами стала говорить Анне Ивановне:

— На что же это мы Оленьку растили, на что воспитывали? На сцене при всем честном народе у мужчины в ногах валяется, руки ему целует... Срам-то, срам-то какой!

С тех пор, как ее ни уговаривали, она ни разу не ходила в театр. И хорошо сделала: что бы с ней стало, если бы она увидала «Оленьку» в роли Насти в «На дне»!

Этой фигуры нельзя забыть. Теперь другие «Насти» румянятся, надевают какие-то бантики, но Книппер играла эту роль по указаниям самого Горького, который говорил ей:

— У Насти ведь *ничего* нет. Она — голый человек. Ей нечем румяниться, никакой цветной тряпочки у нее не найти: все пропито, все прожито.

Это отрепье, сквозь которое просвечивало тело, производило, конечно, больше впечатления, чем бантики и румяна. В этой роли Книппер возвышалась до символа, до воплощения нищеты и трагедии, и то, как она страстно цеплялась за свою мечту, за своего «Гастошу», говорило больше, чем любые картины «театра ужасов».

Публика интересовалась. Критика отмечала. Но полного признания еще не было: оно пришло с «Тремя сестрами».

Маша — лучшее достижение Книппер и ее любимая

роль. Роль, в которой мало слов, но в которой она жила в полном смысле этого слова. Она сама говорила мне, что часто совершенно забывала, что она не Маша, а Ольга Леонардовна, и когда перед прощанием с Вершининым шла из уборной на сцену, то закрывала глаза и только молила внутренне, чтобы никто не подошел к ней, не заговорил, не спугнул тоски, переполнявшей ее. Книппер молчала на сцене, а оторваться от нее было нельзя. Знаменитое «трам-та-там», которым они обменивались со Станиславским и под которое каждый зритель мысленно подставлял свои слова, было полно такого захвата чувств, звучало такой песнью торжествующей любви, что слова были бы тут лишними.

Пьесы Чехова соединили ее с Чеховым. В этом было счастье, как она говорила: «Жизнь, кроме всепожирающего театра». Но был и большой надрыв. Чехов первый не допустил бы, чтобы ушла из театра его «милая актриса», его «актрисуля», как он любовно звал ее в письмах. Но жизнь постоянно врозь, постоянно в разлуках, свиданиях, ожиданиях, тревогах, боязнь за его здоровье, которую надо было скрывать, волновала и тяготила ее. И не меньше тяготила и его. Но все же это была, пожалуй, единственная полоса личной жизни у нее, остальное — сцена, сцена и сцена.

Когда после смерти Антона Павловича она осталась одна в своей просторной квартире, она недоуменно спрашивала себя:

— Зачем мне эта квартира? Мне только койка нужна: вся моя жизнь — в театре.

Немирович оказался прав: театр был для нее все. Занавес с чайкой, уютное артистическое фойе, уборная, куда она перенесла любимые портреты, — вот был ее дом.

Если она уезжала куда-нибудь лечиться или отдыхать в Крым, который полюбила из-за Антона Павловича, в свой уголок «у самого синего моря», то никогда не ездила без новой роли, которую готовила к сезону. Ее сдержанный, собранный характер не позволял ей предаваться бесплодной печали. Работа утоляла все ее потребности, все ее порывы, утешала ее в горе и заполняла ее жизнь целиком.

Книппер — из тех, кто в гневе бледнеет и в волнении молчит. Но молчание ее как в жизни, так и на сцене всегда значительно. Она как-то сказала мне: «Я долго боролась с

ролью Ребекки («Росмерсхольм» Ибсена). Мне там очень мешали слова... Ведь обыкновенно у нас в голове пятьдесят мыслей пробежит, пока мы одно слово скажем, — и по ее подвижному лицу словно пробежало что-то, — а там — на каждую мысль — слова, слова и слова. Это очень трудно».

Мне хотелось возразить ей, что у многих бывает как раз наоборот: на пятьдесят слов разве одна мысль придется...

Образы, созданные Книппер, всегда ярки, убедительны и разнообразны.

Вот Аркадина из «Чайки». Типичная каботинка, в чем-то добрая («...как за больным ходит...»), в чем-то жестокая, капризная и скупая («...вот вам рубль — это на *троих*...»). Все ее интонации, вульгарная брань с сыном, страстная лесть Тригорину — беспощадно показанные куски жизни.

А потом Елена (из «Дяди Вани») — мягкая, бархатная, слабовольная...

Изумительная Маша («Три сестры»).

Очаровательная, легкомысленная Раневская («Вишневый сад»).

Книппер — идеальная воплотительница чеховских героинь, настоящая сотрудница автора. И особенно горько думать, что это прекрасное сотрудничество так рано было прервано смертью писателя.

А другие роли? Какие контрасты! Иконописная Ирина («Царь Федор») и проститутка Настя («На дне»). Чистая, гордая Анна Мар («Одинокие») и огненная, чувственная Терезита («Драма жизни»).

Почти пятьдесят лет непрерывного горения сценой. Все в том же родном ей театре, которому она отдала всю свою жизнь.

Годы были благосклонны к ней. Может быть, потому, что в молодые годы артистка часто играла стареющих женщин: Аркадина, Раневская, фру Гиле («У жизни в лапах»), — разница с прошлым иногда мало ощущается.

В один из чеховских юбилеев она сыграла сцену из «Дяди Вани». Она пришла в белом кружевном платье с красными розами у пояса. Она волновалась и воодушевилась. Прежним огнем сияли ее глаза, прежняя, немного таинственная улыбка мелькала на губах...

После этого как-то я видела ее в черном, чем-то белым отделанном платье. В глубоком кресле в ее уютном кабинете, под портретом Чехова. Да... те же тонкие черты, те же глаза... Только темные волосы посеребрил налет седины да тонкая улыбка не скрывает больше радостной тайны: в ней и грусть утрат и примиренность мудрости.

И теперь я написала бы ее такой, но все же с красными розами, и поместила бы портрет в овальную раму, подписав: «Ольга Книппер-*Чехова*».



Иллюстрации

Фотографии подобраны по материалам семейного архива дочери М. Н. Ермоловой — М. Н. Зелениной, Центрального Театрального музея имени А. Бахрушина и музея МХАТ имени Горького.

М. С. Щепкин.





М. С. Щепкин в роли повара Суфле в водевиле «Секретарь и повар».



М. С. Щепкин. С портрета И. Е. Репина.



М. С. Щепкин с А. М. Щепкиной в водевиле «Матрос».

М. С. Щепкин.
С рисунка Т. Г. Шевченко.





М. С. Щепкин (в центре) в роли Фамусова, И. В. Самарин — Чацкий (слева) («Горе от ума» А. С. Грибоедова). 60-е годы.



Дом М. С. Щепкина в Москве на 1-й Мещанской ул. С фотографии конца XIX века.



М. Н. Ермолова (конец 90-х годов).

М. Н. Ермолова в роли Иоанны д'Арк
(«Орлеанская дева» Ф. Шиллера). 1883 год.





М. Н. Ермолова в роли Марии Стюарт
(«Мария Стюарт» Ф. Шиллера). 1885 год.



М. Н. Ермолова в роли Сафо («Сафо» Грильпарцера).



М. Н. Ермолова. 1905 год.

М. П. Лилина, О. Л. Книппер-Чехова, М. Н. Ермолова, К. С. Станиславский. 1905 год.





М. Н. Ермолова в роли Плавутиной («Холопы» П. Гнедича).
1908 год.

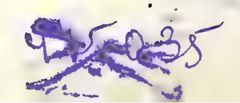


М. Н. Ермолова в роли королевы Анны и А. И. Южин — Болингброк («Стакан воды» Э. Скриба). 1915 год.



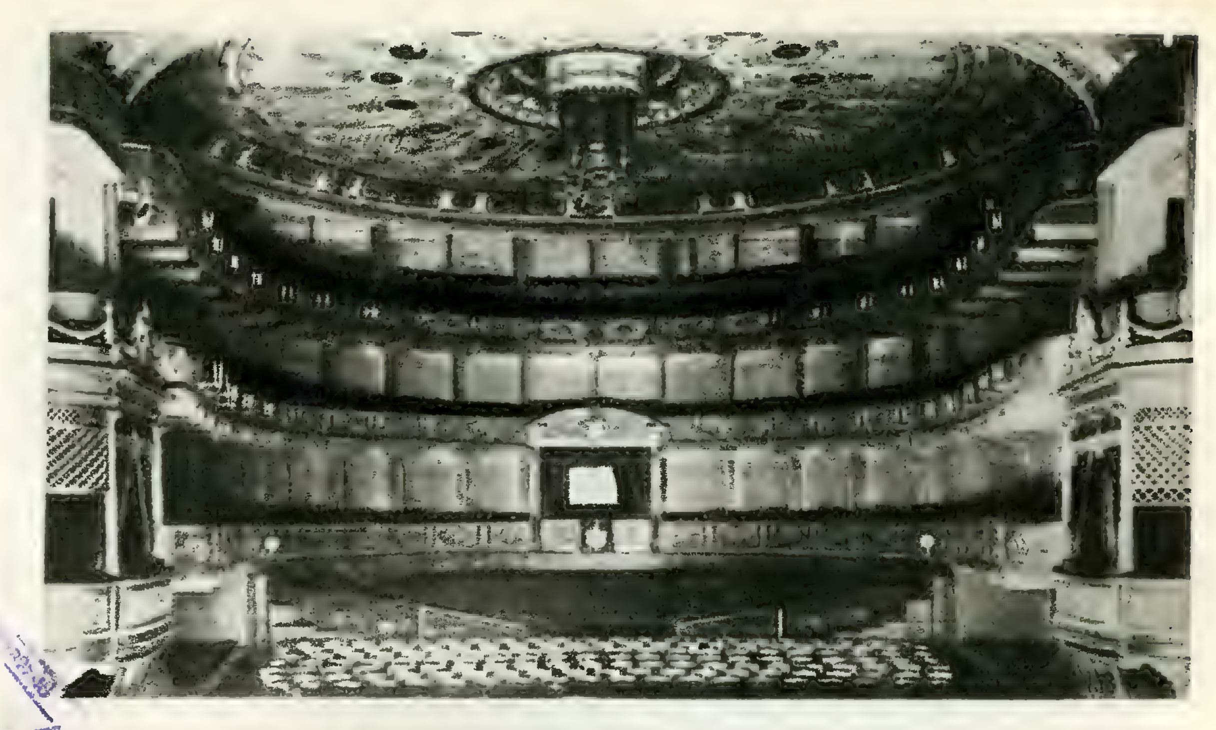
М. Н. Ермолова. 1919—1920 год.

Уголок комнаты М. Н. Ермоловой в доме № 11 по Тверскому бульвару в Москве. С фотографии конца XIX века.





Малый театр в Москве. Конец XIX века.

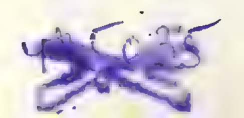


Зрительный зал Малого театра. Конец XIX века.



Н. М. Медведева. 80-е годы.

А. А. Остужев в роли Жадова
(«Доходное место» А. Н. Островского). 1908 год.





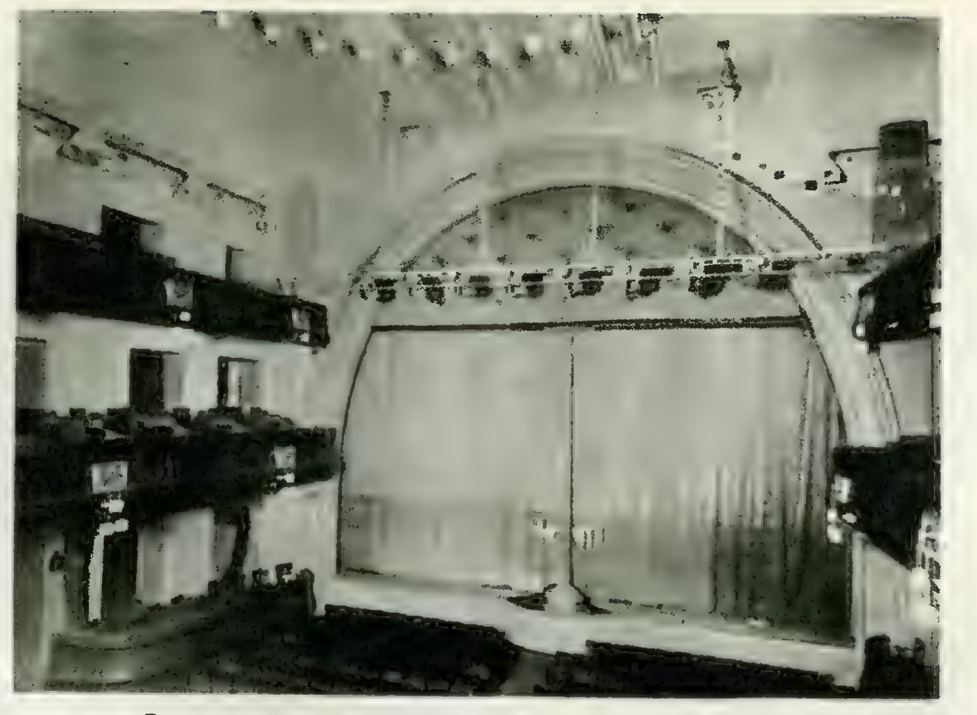
Ф. П. Горев в роли Грозного
(«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского). 90-е годы.

Е. К. Лешковская в роли Сюзанны и А. И. Южин — Фигаро
(«Женитьба Фигаро» Бомарше).





Дача в Пушкине (под Москвой), где проводились репетиции перед открытием Художественного общедоступного театра. 1898 год.



Зрительный зал и сцена Московского Художественного театра.
С фотографии начала XX века.



А. П. Чехов с участниками спектакля «Чайка». Стоят (слева направо): В. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, М. Ф. Андреева, А. И. Андреев, М. П. Николаева. Сидят (слева направо): Е. М. Раевская, А. Л. Вишневский, А. Р. Артем, О. Л. Книппер, К. С. Станиславский, А. П. Чехов, М. П. Лилина, М. Л. Роксанова, В. Э. Мейерхольд, И. А. Тихомиров. 1899 год.

18 98.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТРЪ

(Каретный рядъ „Эрмитажъ“)

ВЪ СРЕДУ, 14[го] ОКТЯБРЯ,

ПОСТАВЛЕНО БУДЕТЪ ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ НА СЦЕНѢ:

ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ

Трагедія въ 5-ти дѣйств. (10 картинъ), графа А. К. Толстого

Увертюра „Царь Ѳедоръ“, соч. А. А. Ильинскаго; „Пѣснь Гусляра“ А. Т. Гречанинова.

ИСПОЛНЯТЪ РОЛИ:

[illegible]

Режиссеры К. С. Станиславскій и А. А. Санинъ.

ДЕКОРАЦІИ ХУДОЖНИКА В. А. СИМОВА.

[illegible]

Начало въ 7½ часовъ вечера, окончаніе около 12 час. ночи.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Въ Четвергъ, 15-го Октября, во 2-й разъ постав. будетъ: ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ. Трагедія, графа А. К. Толстого.

БЛИЖАЙШІЙ РЕПЕРТУАРЪ:

„ВЕНЕЦІАНСКІЙ КУПЕЦЪ“, комед. Шекспира; „АНТИГОНА“, траг. Софокла въ первый разъ на русской сценѣ, музыка Мендельсона-Бартольди; „САМОУПРАВЦЫ“, траг. А. Ѳ. Писемскаго; „ПОТОНУВШІЙ КОЛОКОЛЪ“, пьеса-сказка Гергарда Гауптмана; „ГАННЕЛЕ“, его-же, новая музыка А. Симона; „УРІЕЛЬ АКОСТА“, траг. Гуцкова; „ЧАЙКА“, др. Антона Чехова (въ первый разъ въ Москвѣ и [illegible]

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ со включеніемъ благотв. сбора и за храненіе платья: 1-й ярусъ—отъ 25 коп. до 70 коп. Бельэтажъ—отъ 65 коп. до 1 р. 30 к.; Ложи бельэтажа—6 руб.; Партеръ—отъ 90 коп. до 3 руб. 50 коп. Ложи бенуара—11 руб.

Заблаговременно записываться на билеты можно отъ 10 час. утра до 8 час. вечера. Лица, записавшіяся на спектакли, благоволятъ брать билеты до 4-хъ часовъ дня кануна спектакля, послѣ каковаго времени всѣ они поступятъ въ общую продажу.

К. С. Станиславскій — Завѣдующій репертуаромъ Вл. И. Немировичъ-Данченко

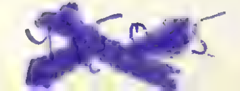
Афиша первого спектакля Художественного общедоступного театра. 1898 год.





И. М. Москвин в роли царя Федора
(«Царь Федор Иоаннович» А. Толстого). 1898 год.

О. Л. Книппер-Чехова в роли Ирины
(«Царь Федор Иоаннович» А. Толстого). 1898 год.





В. И. Качалов в роли барона («На дне» М. Горького). 1902 год.



К. С. Станиславский в роли Тригорина, М. П. Лилина — Маша, М. Л. Роксанова — Нина («Чайка» А. П. Чехова). 1898 год.

СОДЕРЖАНИЕ

ДЛЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О РУССКОМ ТЕАТРЕ

Ответственный редактор Э. М. Лемперт.
Художественный редактор Н. Г. Холодовская.
Технический редактор З. В. Тишина.
Корректоры Н. В. Белякова и Е. Н. Трушковская.

Сдано в набор 20/VIII-1956 г. Подписано к печати 6/XII 1956 г. Формат 84 × 108¹/₃₂ — 12 печ. л. = = 9,86 усл. печ. л. (10,31 уч.-изд. л.). Тираж 100 000 экз. А13341. Заказ № 1122. Цена 4 р. 10 к. Детгиз. Москва, М. Черкасский пер., 1.

Фабрика детской книги Детгиза. Москва, Сущевский вал, 49.


Цена 4 р. 10 к.

Т. Л. ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК



ДЕТГИЗ
1956